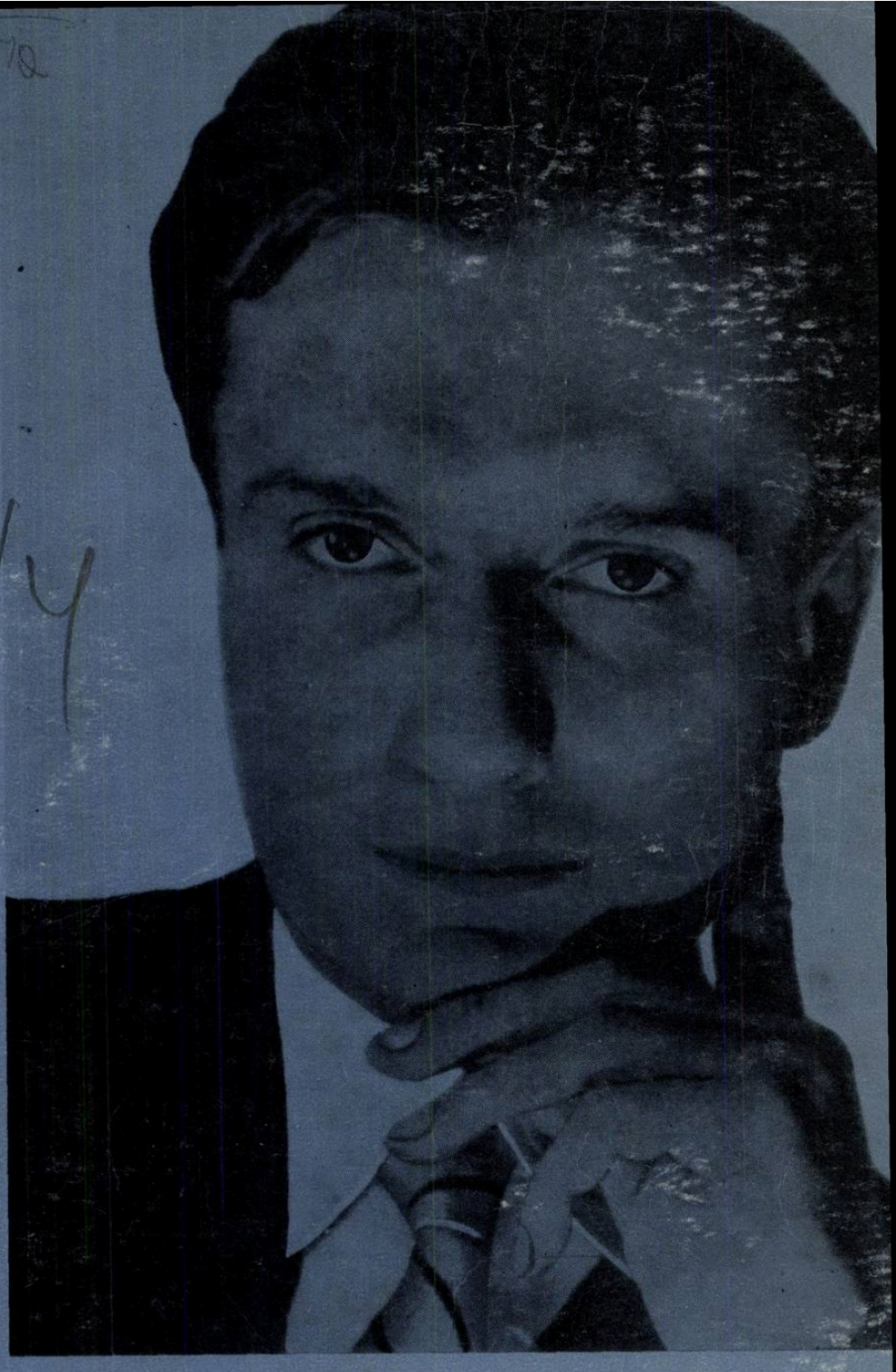
Bibl. Astra
28/4



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 ianuarie

1990

97

11 JUL. 2005

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
Anul XXI nr. 1 (218) ianuarie 1971

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ANUL 50

Pisc al istoriei româneşti moderne şi contemporane, semicentenarul existenţei şi luptei Partidului Comunist Român înseamnă pentru muzicienii noştri temeiul suprem de manifestare a sentimentelor patriotice şi a credinţei umaniste, momentul culminant al slujirii idealurilor de mai frumos şi de mai bine, care ne unesc într-o obşte de creatori. Am intrat cu fervoarea pe care o desprindem din jur şi cu emoţia răspunderii cetăţeneşti, în ajunul pregătitor al marelui eveniment.

În cinci decenii de luptă pentru împlinirea destinului luminos al naţiunii române, partidul şi-a cucerit dragostea şi încrederea acesteia, stima şi preţuirea întregului nostru popor. Condusă de comunişti pe drumul suitor al civilizaţiei şi propăşirii, România socialistă şi-a cîştigat nobilul titlu de ţară care întinde ţărilor mînă prietenească de înţelegere şi colaborare. Pe marea traiectorie străbătută din primul către al treilea pătrar de veac, cultura şi arta, valorile autentice ale acesteia şi-au proiectat luminile în suflet românesc, dînd glas adevărului, glorificînd străbunele virtuţi, scrutînd vizionare, zările noi. În România socialistă, muzica şi-a dobîndit drept de cetate, a căpătat acea demnitate pe care au visat-o cînd s-au strîns laolaltă, tot acum 50 de ani, Enescu şi Jora şi Drăgoi şi Brăiloiu. Căci de la înfiinţarea vrednicei Societăţi a Compozitorilor Români pînă în anul unu al deceniului 8, muzica a urcat tot atîtea trepte cîte au urcat viaţa, năzuinţele şi înfăptuirile noastre. În tîrgurile modeste în care numai arcuşul dăruit al lui Enescu sau vreun strămoşesc nai făceau odinioară să vibreze în inimi dragostea de frumos, se orînduiesc astăzi odată cu vremurile noi, festivaluri cu renume, au loc concerte şi spectacole de ţinută, activează şcoli muzicale, se compune şi se cîntă muzică românească. Dintr-o ţară cu două orchestre simfonice şi cu tot atîtea greu încercate teatre de operă, cu cîteva formaţii corale care s-au străduit să ţină aprinsă flacăra conştiinţei naţionale, România a devenit vestită în lume prin nivelul vieţii şi creaţiei muzicale, prin răsunătoare premii de compoziţie şi interpretare, prin ţinuta Festivalului Internaţional „George Enescu" şi a altor competiţii, prin cinstirea tradiţiilor artistice proprii, prin aportul la deschiderea de orizonturi noi în domeniul muzicii, prin răspîndirea valorilor artei în toate straturile societăţii.

După vremea cînd Castaldi trebuia să-şi plătească cu leafa de dascăl concertele dirijate de el la Ateneu, cu lucrări ale sale şi ale discipolilor săi, din vremea cînd mai multe editoriale ale revistei „Muzica", condusă de Georgescu-Breazul şi Maximilian Costin, strigau cu majuscule „FIE-VĂ MILĂ DE ARTA NOASTRĂ", din vremea cînd superiorul administrativ al lui Alfred Alessandrescu, acesta din urmă director muzical al Radiodifuziunii, îi reproşa în plin Consiliu de conducere numărul prea mare de membri ai Cvintetului Radio, cerîndu-i să menţină formaţia dar... să-i restrîngă componenţa, muzica românească cunoaşte astăzi aceeaşi preţuire pe care o cunosc toate valorile create de contemporanii care făuresc socialismul pe bătrînele plaiuri. Din toamnă pînă în primăvară,

13506

orchestrele noastre cîntă 523 lucrări românești, reprezentînd 325 titluri, dintre care 292 în prime audiții locale și 56 în prime audiții absolute, aparținînd toate unui număr de 116 compozitori din toate generațiile și de toate stilurile. Iar teatrele de operă pun în scenă 67 lucrări românești, dintre care 14 în premieră. Dacă adăugăm la acestea bogata prezență a creației originale în programele Radioteleviziunii, în stagiunea ansamblurilor acestei instituții, în paginile de partituri și cărți tipărite de Editura muzicală, pe discurile Electrecord, avem imaginea locului însemnat pe care îl ocupă muzica și muzicologia românească în cultura națională contemporană.

Cînd se dezbat problemele țării în Congresul Partidului, cînd se dezbat problemele vieții obștești din România în cadrul Frontului Unității Socialiste, cînd se dezbat problemele culturii și artei în Marea Adunare Națională sau în cadrul forurilor de cultură și artă din București și din restul țării, muzicienii sînt chemați să-și spună cuvîntul. Cînd se dezbat problemele muzicii românești în Conferința pe țară a slujitorilor ei, conducătorii partidului și ai statului sînt printre artiști și-și spun cuvîntul cinstind opera acestora, chemîndu-i și sprijinindu-i să obțină noi izbînzi. Cînd conducerea de partid și de stat vizitează țara pentru a-i cunoaște împlinirile și păsurile, muzicienii sînt alături de ea ca să pătrundă și să zugrăvească chipul oamenilor de azi. Din prinosul acesta de cinstire, din sentimentul de mîndrie și îndatorire s-au zămislit Balada haiducească și Mărire ție, patria mea, Șapte cîntece din ulița noastră și Triplul concert, Tudor Vladimirescu și Grivița Roșie, În munții Apuseni și Prind visele aripi, Cîntecul păcii și Preludiul simfonic, Vis cosmic și București 1959, „Miorița" și „Zamolxe", Cantata anilor lumină și Motive maramureșene, Drag îmi e bădița cu tractorul și Lăsați-mă să cînt, Republică măreață vatră și Partid iubit.

Din spiritul de adeziune profundă a artistului cu realitățile vieții ia naștere vasta și neobosita activitate a muzicienilor dincolo de muzica lor, în mișcarea cotidiană a contemporanilor, la Hunedoara și în Deltă, printre coriștii de la Fetești și pe meleagurile binecuvîntate care l-au ridicat pe Enescu. În exemplul de exigență patriotică și comunistă al partidului, în devotamentul și generozitatea luptei și jertfelor pentru triumful umanismului socialist, în veneratia pe care o avem pentru Călugăreni și pentru Doftana, pentru Cîmpia Libertății și pentru Griviția, în admirația pe care o purtăm Hunedoarei de azi și Porților de Fier, în cinstirea pe care o aducem lui Anton Pann și lui Enescu, Ciocîrliei și Tricolorului, muzicienii văd teme de inspirație, surse de lumină și de viață, idei și criterii de finalizare a artei lor. În libertatea de gîndire și de exprimare, în contactul cu lumea largă, în responsabilitatea artistică și socială, muzicienii află calea de confruntare și de alegere a propriului drum.

Semicentenarul Partidului înseamnă realitatea de azi, trecutul glorios și dinamismul vieții românești, el înmănunchează permanența marilor tradiții și mutațiile cărora le sîntem martori și postulanți. Semicentenarul unește ziua de ieri și de azi cu cea de mîine, într-un sens unic al progresului. Aceasta cred că este semnificația marelui eveniment, atît de bogat și de imperativ mi se pare că se profilează orizontul creației noastre, menite să-l întîmpine. Fie ca lucrările dedicate Semicentenarului, în domeniul creației și muzicologiei să se desăvîrșească și să se multiplice, inaugurînd o bogată și reprezentativă contribuție creatoare, umplînd locurile hărăzite acesteia în viața noastră artistică, în spiritualitatea contemporanilor.

VASILE TOMESCU

LIPATTI SAU LOGICA FRUMOSULUI

de TEODOR BĂLAN

După 20 de ani de la stingerea din viaţă a lui Dinu Lipatti, comemorarea marelui artist nu mai poate îmbrăca forma unei evocări cronologice a vieţii sau a unei înşiruiri minuţioase a realizărilor sale şi nici pe aceea apologetică, adunînd calificativele superlative. Nimic nu ne poate da o imagine mai veridică a ponderei pe care a avut-o Dinu Lipatti în istoria culturii româneşti decît următoarele rînduri din încheierea ultimului capitol al Compendiului de Istorie a României, apărut în anul 1969, sub redacţia unui colectiv de istorici în frunte cu prof. Miron Constantinescu :

„Afirmarea pe plan mondial a marilor valori : Enescu, Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Arghezi, Lipatti, Brâncuşi, a dus la creşterea prestigiului culturii româneşti".

De aceea, vom restrînge la minimum evocarea unei vieţi scurte, închinate artei, alegînd cele cîteva momente ce caracterizează omul şi artistul. Vom încerca însă să stabilim liniile directoare ale activităţii acestui muzician complex, pianist, compozitor, pedagog, căutînd o caracterizare cît mai aproape de adevăr.

Arta pianistică a lui Dinu Lipatti, căci aceasta e latura care primează, s-a impus cu atîta pregnanţă din pricina unei calităţi ce se regăseşte şi în alte manifestări ale sale şi pe care am putea-o denumi *logica frumosului.* Dacă am întocmi o monografie despre această luminoasă figură, aşa cum făceau unii autori de succes din deceniile trecute (Ariel sau Viaţa lui Shelley, Viaţa lui Chopin sau poetul etc.) am fi ispitiţi să o intitulăm : *Lipatti sau logica frumosului.*

Lipatti a fost un copil minune care nu a dezmînţit speranţele. Sarcina educaţiei muzicale a fost încredinţată maestrului Mihail Jora, pe cînd Dinu avea doar 8 ani.

„Într-o zi mohorîtă de toamnă — scria Mihail Jora — *un mic copil plăpînd îmi era adus de către părintele său care-mi cerea să-i slujesc odraslei drept dascăl muzical. Cînd l-am întrebat ce ştie, mi-a răspuns : „Nimic. Nu cunoaşte nici numele notelor, dar cîntă la pian după ureche şi compune". Mai văzusem eu de-al de ăştia în camera mea, aşa că nu-mi făceam iluzii. Plictisit, am cerut copilului să se aşeze la pian. De rîndul acesta, păcălitul eram eu. Micul Lipatti, cum i s-a spus ani de-a rîndul, poseda o intuiţie şi un dar muzical cu totul neobişnuit".*

Lecţiile cu Florica Musicescu le-a început pe la vîrsta de 11 ani, înainte de intrarea în Conservator.

„Îmi amintesc de o lecţie memorabilă, mărturisea Florica Musicescu, *cînd îmi prezentase o lucrare foarte „pe de-asupra", într-un tempo repede, la care contribuise foarte mult facilitatea sa instrumentală. Redarea era aproximativă. Totul vădea o insuficientă considerație pentru textul muzical. Deşi mă adresam unui copil, sau poate tocmai din această cauză, am fost nevoită să trec la ameninţări. I-am spus că dacă această atitudine continuă, încetez să mă mai ocup de el... După un acces de plîns şi după promisiunile cele mai solemne din lume ale unui copil de 11 ani, a urmat o totală schimbare. A fost singura atitudine „tare" pe care am fost nevoită să o adopt la un moment de răscruce în dezvoltarea sa. Copilul a înţeles ca un om mare ce are de făcut şi niciodată nu a mai fost necesară vreo observaţie din partea mea în această privinţă".*

Ceea ce a constituit o caracteristică a anilor copilăriei a fost o neobişnuită tendinţă spre ordine, împinsă pînă la meticulozitate. Avea o îndemînare înnăscută, ce se manifesta nu numai la pian. În anii de tinereţe şi maturitate, dorinţa de ordine a îmbrăcat şi unele aspecte de pedanterie.

În tot timpul studiului în Conservator, pe care l-a absolvit la vîrsta de 15 ani, nu a fost lăsat să concerteze, a fost ferit de succese în afară de şcoală. Doar aici, pe podiumul sălii vechiului Conservator din Strada Ştirbey Vodă, se producea în audiţii. Structurarea sa morală este tributară celor doi dascăli, Florica Musicescu şi Mihail Jora. *„La această latură de o mare importanţă în formarea unui artist contemporan, am contribuit în bună măsură şi noi* — avea să recunoască maestra. *A ştiut să nu se extazieze în faţa realizărilor sale, a căutat întotdeauna mai sus, spre mai bine, spre perfecţiune, a fost străin de sentimentul vanităţii şi invidiei, a slujit cu toate mijloacele sale arta înaltă şi a iubit muzica mai presus de orice".* Rar în lumea artei un artist care să nu fie decît iubit. Nu a fost invidiat de nimeni, niciodată, poate tocmai din cauza firii sale de o extremă delicateţe. *„Il avait l'air de s'excuser qu'il existe"* — spunea bunul său prieten Igor Markevitch.

Prima confirmare de răsunet este concursul internaţional de la Viena din anul 1933. Avea pe atunci 16 ani, vîrsta minimă pentru concurenţii unei întreceri muzicale cu un juriu prestigios : Sauer, Backhaus, Cortot, Clemens Krauss, George Georgescu. Din cei 300 de candidaţi, s-a clasat al doilea, soluţie ce a nemulţumit profund pe Cortot, care a declarat că „de departe" i s-ar fi cuvenit premiul întîi.

Încurajat de Cortot să vină la Paris, în toamna anului 1934, tînărul în vîrstă de 17 ani poposeşte în capitala Franţei, unde se înscrie la „École Normale de Musique". Aci va avea dascăli renumiţi. În afară de Cortot, pe Nadia Boulanger, „mama sa spirituală," cum îi plăcea să-i spună, pe Paul Dukas, Yvonne Lefebure, Strawinski, Alexanian, Charles Münch. Cortot, entuziasmat de calităţile tînărului muzician, a fost nevoit să recunoască că baza meşteşugului pianistic era consolidată armonios, aşa cum şi Paul Dukas recunoscuse că îndrumările primite de la maestrul Jora îi puteau permite să-şi ia zborul în compoziţie.

Disciplinat ca nici un alt elev al şcolii, muncitor pînă la epuizare, modest, veşnic nemulţumit de rezultatul interpretărilor sale, străduindu-se să-şi însuşească tot mai multe cunoştinţe din inepuizabila sursă a muzicii, — urma şi cursuri de dirijat — concertează la Paris şi în străinătate. La Geneva, avea pe atunci 18 ani, este prezentat ca „un al doilea Horowitz", ca un „astru al zilei de mîine". Fapt fără precedent, la 19 ani face parte din juriul examenului de pian pentru diploma de interpretare de la École Normale. Vizitele sale în ţară sînt constante. Cîntă cu Filarmonica marile concerte din repertoriul universal, sub bagheta lui George Georgescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu, concertează cu Enescu, cu Clara Haskil, cu Lola Bobescu. Ascensiunea sa urmează o traiectorie ce se apropie de verticală. Nu neglijează compoziţia, pe care o considera un copil pe nedrept vitregit din cauza muncii la instrument, şi mai cu seamă a turneelor sale de concerte care brăzdau întreaga Europă. Cunoscutul său *Concertino în stil clasic* este scris pe cînd nu împlinise încă 20 de ani. I-l dedică Florichii Musicescu : *„Întîiul meu născut, cu profundă dragoste şi recunoştinţă"*. *Aubade* pentru cvartet de suflători este ultima creaţie a lui Lipatti scrisă cu un an înainte de a se stinge din viaţă. Nadia Boulanger remarcase cu drept cuvînt că nu a fost încă stabilită importanţa creaţiilor sale, subliniind că şi în acest domeniu *„se întîlnesc aceleaşi semne adînci de personalitate şi aceeaşi perfecţiune de realizare"*. *Aubade* reprezintă stadiul stilistic la care ajunsese în compoziţie, după ce asimilase şi integrase influenţele : preclasicism cu respectul formelor, unele influenţe de muzică franceză, procedee enesciene, ritmuri ce amintesc pe Bartok, însuşirea organică a cromatismului — toate acestea dominate de folclorul românesc ce pulsează în întreaga sa creaţie.

Se dezlănţuise războiul mondial. Turneele lui Lipatti, pianist despre care Wilhelm Kempff spusese : *„este unul dintre cei mai mari interpreţi ai timpului nostru"*, continuă. Solicitat de cele mai prestigioase festivaluri, cîntînd sub bagheta celor mai mari dirijori ai lumii, chemat să imprime discuri, viaţa sa de muncă, organizată meticulos, pendula între patrie şi drumurile marilor succese. Nu s-a sfiit să declare că are compozitori preferaţi, deşi iubeşte cu pasiune toată muzica. Chopin şi Bach erau idolii săi. *„În fine, iată un Chopin fără capricii şi cu acel rubato pe care mi l-am dorit întotdeauna"* afirmase Toscanini. Prietenia sa cu toţi marii interpreţi şi dirijori ai timpurilor noastre, care îl tratau de la egal la egal, îi dădea încredere în realizările sale, atît în creaţie cît şi în interpretare. *Modestia sa* — afirmase compozitorul elveţian Frank Martin, care i-a dedicat preludiile pentru pian — *sta alături de conştiinţa valorii sale"*. Dar această conştiinţă o dobîndeşte şi datorită afecţiunii şi preţuirii iluştrilor săi prieteni : Toscanini, Arthur Rubinstein, Backhaus, Schnabel, Horowitz, Strawinski, Cortot, Karajan, Enescu, Hindemith, Ansermet, Edwin Fischer, Honegger, George Georgescu. *„Am nutrit speranţa* — spunea Enescu — *că patria mea va găsi în Lipatti poetul demn să o cînte"*.

Din anul 1943 se stabileşte în Elveţia. În 1944, e numit profesor la Conservatorul din Geneva. Primele simptome ale bolii se declanşează la vîrsta de 26 ani. Ciudat, cei mai rodnici ani din activitatea sa sînt aceştia din urmă. Parcă ar fi fost mînat de gîndul ascuns că mai avea doar puţin de trăit. O limfogranulomatoză malignă şi-a urmat implacabil opera de distrugere, încetinită pe cît era posibil de cele mai moderne tratamente. Concertează în Anglia, Franţa, Elveţia, Olanda, Belgia, cu succese uluitoare. Refuză angajamentele ce i se ofereau în ţările în care naziştii îşi impuseseră dominaţia. Pendularea între frica de un deznodămînt fatal şi revenirile la o stare aparent mulţumitoare îi dau noi elanuri. *„Calitatea concertelor se pare că a crescut, cel puţin artisticeşte. Din acest motiv, nu regret boala"*.

Cu cîteva luni înainte de a muri face ultimele înregistrări la Geneva pentru casa Columbia : toate *Valsurile* de Chopin, *Sonata în la minor* de Mozart, *Partita în si bemol* de Bach, *Coralul în sol* de Bach, vestitul *Coral* cu care va încheia ultimul său concert de la Besançon. La 16 septembrie 1950 este adus cu o ambulanţă la Besançon, unde promisese că îşi va da concursul în cadrul unui festival. Pe pian îşi aşezase o sticluţă cu un misterios lichid verde, din care trebuia să ia cîteva picături dacă o criză mai puternică l-ar fi doborît pe scenă. După fiecare piesă stătea întins în cabină. Nu putuse fi oprit să cînte. *„Am promis, trebuie să cînt"*. Publicul, care îl aclama frenetic, nu cunoştea marea dramă. În bis, a dat *Coralul* de Bach, ultimul său omagiu adus pianului şi muzicii. *„Bach este pentru mine mai mult decît un mare compozitor, Bach este esenţa însăşi a muzicii"*. După cîteva săptămîni de noi şi cumplite suferinţe, închide ochii la Chenebourg, lîngă Geneva. Avea 33 de ani.

Arta interpretativă a lui Lipatti se rînduieşte printre cele mai perfecte realizări artistice contemporane. La Rochefoucauld spusese că nu poţi fi cu adevărat abil decît numai în măsura în care îţi poţi ascunde abilitatea. Parafrazînd acest aforism, Busoni a afirmat că virtuozitatea începe numai după ce artistul o poate depăşi, în aşa fel încît să nu se mai observe. Desigur că perfecţiunea tehnică a atins la toţi artiştii contemporani adevărate culmi. Este o evoluţie generală, la care au împins şi imprimările. Dar la Lipatti există cîteva caractere ce îl diferenţiază : logica interpretărilor, cantabilitatea şi expresivitatea continuă.

Interpretările sale relevă o intuiție globală, unitară, a operei redate. Este, credem, ultimul stadiu la care s-a cantonat arta interpretativă modernă. De la acei muzicieni-actori care fermecau publicul de acum o sută de ani, de la acei *Salonloewen* — leii de salon — cum li se mai spunea, trecînd prin stadiul pianistului muzician, reprezentat cu prestigiu de Clara Schumann, de la virtuozii spectaculari, la imprimările pe disc ce trebuie să fie *cel puțin ireproșabile*, e o distanță enormă. Frumosul se impune ca un întreg, ca o unitate, iar nu ca o totalizare de fragmente. Frumosul, în esențialitatea lui își are logica sa, condiționată de logica inerentă a spiritului omenesc. Arta interpretativă este în ultimă analiză o organizare, iar funcția tehnicii moderne a devenit eminamente estetică. Dinamismul ascuns al ființei omenești nu e producător de haos ci de ordine, fiind străbătut de un *logos*, avîndu-și raționalitatea sa vie. După Heraclit, fondatorul dialecticii, *logos* înseamnă unitatea de norme inerentă întregii existențe, legea unitară a lumii. Un artist de talia lui Lipatti nu e niciodată stăpînit de convulsii pur subiective. El nu pierde niciodată aspectul rațional al domeniului artistic, fie în interpretări, fie în creație, fie în munca sa de pedagog.

În cosmologia frumosului, jocul dialectic nu se revarsă niciodată în tensiuni întîmplătoare. Totul e gîndit, există o directivare a fiecărui detaliu. Interpretările lui Lipatti tind spre marile semnificații, spre trăsăturile esențiale. Există în jocul său o logică a simetriei de forțe — nu de durate — o euritmie a frumosului, elemente ce îi conferă perenitatea. Toate interpretările sale respectă legile unității de stil, logica lăuntrică a valorilor expresive. Dacă l-ar fi auzit Liszt, care a creat expresia de *„logică a interpretării"*, ar fi aplaudat frenetic.

Dar există și o logică a materialului, lege cu caracter de generalitate în artă. Nimeni nu a speculat mai bine valoarea sunetului pianului ca Lipatti, și aceasta în două direcții : cantabilitatea și culoarea. Cel mai dificil lucru în interpretarea pianistică este să poți determina ceea ce se întîmplă *între sunete*. Caracterul percutant dispare, lăsînd loc unei cantabilități cuceritoare. Să ascultăm *Nocturna în Re bemol major* de Chopin, în interpretarea lui și vom vedea cum realizează imposibilul, aruncînd de la o notă la alta punți pe care nici un alt pianist nu ar putea să le construiască. Sau în *Alborada* de Ravel. Ce neasemuit spectru coloristic, ce varietate timbrală, care îl situează printre pianiștii ce pot face ca sunetul pianului să fie mlădiat după voie, deși pianul sub acest aspect este cel mai refractar instrument. Aceste rezultate care îi conferă o poziție aproape unică, sînt tot consecința respectării unei anumite logici a materiei cu care lucrează.

Expresivitatea continuă s-ar putea să revele admirația pentru acest caracter, întîlnit și în interpretările lui Cortot. Nu e neglijat nici cel mai mic detaliu, toate elementele converg spre a realiza o varietate cît mai mare în cadrul intuirii globale a întregului.

Dacă acceptăm cele trei genuri pe care le propun unii esteticieni pentru tipurile frumosului : frumosul simpatetic, frumosul echilibrat și frumosul expansiv, arta lui Lipatti se rînduiește cu siguranță în cea de a doua categorie — frumosul echilibrat — unde o vitalitate robustă este ținută în frîu de forțe antagoniste. Există o fierbere intensă, dar admirabil captată, minunat strunită. Liniștea olimpiană ascunde o neliniște permanentă. Este o tensiune echilibrată în plină încordare. Se simte că nu liniștea interioară este aceea care comandă efortul de expresivitate. Dacă la frumosul simpatetic domină sentimentul de ușurință și grație, la acel expansiv — elementul demonic, năvalnic, tipul echilibrat ne redă o *demnitate gravă*.

Nimic nu explică mai bine manifestările marelui artist ca această caracterizare, în care e cuprinsă și etica unei vieți închinate artei.

IN MEMORIAM DINU LIPATTI

de **LISETTE GEORGESCU**

La 2 Decembrie 1970 s-au împlinit 20 de ani de la moartea lui Dinu Lipatti. Douăzeci de ani de cînd, la vîrsta de numai 33 de ani, Lipatti a părăsit pentru totdeauna podiumul concertelor, care i-au adus gloria mondială într-o continuă ascensiune.

George Georgescu cu care a cîntat Lipatti prima oară *Concertino* în străinătate, spunea : „Dinu Lipatti îndeplinește dorința cea mai mare a unui compozitor, acea de a-și însuși pînă la cele mai mici vibrații, opera pe care o interpretează. Sînt nenumărate cazurile cînd un compozitor fiind și interpret își execută propria lui compoziție, dar cîți sînt aceia care ajung la idealul concepției lor ? Dinu Lipatti este unul din cei foarte puțini, care au reușit acest lucru".

Discurile lui sînt și astăzi cerute cu aceeași asiduitate în Asia, America de Nord și de Sud, Australia, Africa, fără a mai vorbi de Europa. Arta lui a emoționat nu numai un public inițiat. Cel mai evocator exemplu îl arată următoarea întîmplare povestită de un arheolog elvețian, în ziarul *Tribune de Genève*. Pe cînd se afla în Grecia și, rătăcind prin meleaguri mai neumblate, căuta un loc unde să se poată odihni, întîlni un păstor care își păzea turma. Păstorul l-a poftit la el acasă, într-o modestă locuință. Care nu a fost mirarea arheologului cînd, intrînd în casă, găsi pe o masă lîngă patul păstorului un tranzistor și, alături, fotografia lui Dinu Lipatti. Întrebîndu-l cum a putut

ajunge această fotografie tocmai la el, păstorul i-a răspuns : „Ehe ! am aşteptat doi ani, să pot avea această fotografie, fiindcă pentru mine, Dinu Lipatti este Dumnezeul Muzicii !"

Modestia lui Dinu Lipatti era modestia unui om care se bizuia pe calităţi reale. Era titlul de noblețe pentru autenticitatea talentului său. Avea mîndria valorii sale, nealterată în orgoliu. Tot ce a realizat în viaţa lui, revoltător de scurtă, e definitiv şi numai o impietate ar putea să se atingă vreodată prin cuvinte inutile, pentru a găsi o cît de neînsemnată pată interpretărilor lui, îmbrăcate fiecare în cea mai strălucitoare mantie. N-a încetat nici o clipă să fie plecat în faţa muzicii, să muncească pentru a ajunge la culmile pe care le-a atins. Cariera de artist cere calităţi de mare abnegaţie, o uitare de sine, un respect total al textului scris, o răbdare neîncetată. Lipatti le-a îndeplinit pe toate.

Amintirea lui Dinu Lipatti, personalitatea lui, nu e niciodată uitată de publicul elveţian. Pe mormîntul lui sînt flori trimise de necunoscuţi care l-au iubit şi admirat. Există un doctor care a asistat la ultimul concert al lui Lipatti la Besançon, cînd, luptînd cu răul unei boli neiertătoare şi făcînd un ultim efort să poată susţine concertul, l-a încheiat cu un *Coral* de Bach, sublimul *Coral* pe care nu-l mai putem auzi, fără să nu avem imaginea lui Dinu Lipatti. Acest doctor, care nu şi-a dezvăluit numele, trimite în fiecare an flori, pentru a fi depuse pe mormîntul marelui pianist. Personalitatea sa este viu evocată şi prin apariţia la Geneva a cărţii *In memoriam Dinu Lipatti* în care o seamă de personalităţi ale muzicii universale îşi exprimă un gînd pios. Această carte are două scopuri : cel al comemorării lui şi cel de a contribui la realizarea Fundaţiei medicale „Dr. Dubois-Ferrière — Dinu Lipatti" pentru lupta contra leucemiei şi a bolilor de sînge. Doctorul Dubois-Ferrière, o somitate a medicinei elveţiene, a fost un mare prieten al lui Lipatti, pe care l-a îngrijit pînă la ultima clipă cu un devotament şi o dragoste plină de abnegaţie. Anul acesta, acest minunat om şi doctor s-a stins din viaţă de aceeaşi boală ca şi prietenul său, Lipatti. Madeleine Lipatti, soţia pianistului, care întreţine vie amintirea soţului ei a donat drepturile de autor ce-i reveneau de la cartea *In memoriam Dinu Lipatti* pentru această Fundaţie medicală.

Odată cu comemorarea celor 20 de ani de la moartea lui Lipatti, la Geneva s-a inaugurat la Studio „Radio-Suisse Romande" un „Studio Dinu Lipatti", au avut loc concerte omagiale, a apărut un nou disc „DECCA" cu concertul de Schumann în interpretarea lui Lipatti, avîndu-l la pupitru pe marele dirijor elveţian Ernest Ansermet. Acest concert a fost realizat la Geneva prin „Radio Suisse Romande" la 22 februarie 1950 cînd Dinu Lipatti a apărut pentru ultima oară la sala Victoria — Hall, cu orchestra Suisse Romande, sub bagheta lui Ernest Ansermet. Evocînd acest eveniment, Madeleine Dinu Lipatti spune : „Lipatti era de o slăbiciune extremă. De-abia dacă a putut să urce treptele care conduceau la scenă. Dar îndată ce a început să cînte, o linişte şi un calm apăru. stăpînind spiritul lucid al artistului. A cîntat parcă ajutat de o forţă superioară, fără ezitări, nici slăbiciuni. Îşi căpătă astfel recompensa muncii pe care a dus-o toată viaţa, cu o conştiinciozitate şi o probitate absolută. Tehnica lui era tot atît de sigură, concepţia lui tot atît de convingătoare. Poate că ajunsese în acea seară la o culme ce atingea sublimul."

Emisiuni speciale au avut loc în zilele de 2—3—4 şi 5 Decembrie. La Conservatorul din Geneva, unde Lipatti a avut catedra de pian ce a aparţinut şi lui Liszt, s-a evocat personalitatea marelui pianist. S-au difuzat compoziţiile lui, care s-au retransmis pe posturile italiene, franceze.

La Bucureşti premiul „Dinu Lipatti", donat de soţia pianistului în memoria acestuia s-a decernat la 2 Decembrie celui mai bun student al secţiei de pian a Conservatorului. Concertul de la Ateneu organizat cu colaborarea Filarmonicii, a fost onorat cu toată solemnitatea ce se cuvine unui fiu valoros al ţării, de mult plecat, de nimeni uitat. Cu acest prilej publicul bucureştean a putut asista prima dată la un program alcătuit integral din creaţiile compozitorului Lipatti : — *Sonatina pentru vioară şi pian, Lieduri, Aubade pentru suflători, Concertul pentru orgă şi pian* (prima audiţie mondială) şi *Simfonia concertantă pentru două piane şi orchestră.* Se adăuga astfel la omagiul pianistului, recunoaşterea emoţionantă a unui puternic talent creator.

INTERFERENȚE STILISTICE ÎN CREAȚIA LUI DINU LIPATTI*)

de DRAGOȘ TĂNĂSESCU
și GRIGORE BĂRGĂUANU

Vorbind despre compozitorul Dinu Lipatti, am putea crede, dat fiind numărul restrîns al compozițiilor, că nu mai sînt multe aspecte de relevat față de ceea ce știm pînă acum. O asemenea impresie nu este întru totul justă. În afara faptului că mai există compoziții pe care nu le cunoaștem — și e de datoria celor care le dețin să le scoată la iveală — aprofundarea chiar și a celor cunoscute descoperă aspecte noi, care merită toată atenția.

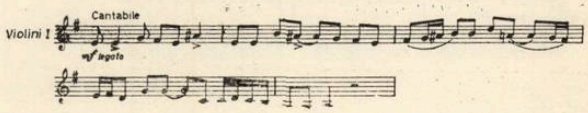
Faima interpretului a umbrit interesul pentru cercetarea mai aprofundată a activității compozitorului, foarte importantă în conturarea profilului unei personalități artistice atît de complexe. Cunoașterea compozitorului ne ajută să înțelegem și mai adînc interpretul ; căci la Dinu Lipatti ambele activități s-au împletit de la început în modul cel mai riguros. Mai mult, prodigioasa activitate de interpret deseori l-a stînjenit, compoziția fiind pentru el o necesitate stringentă. Insuficienta satisfacere a acesteia l-a făcut nu rareori să sufere, mergînd pînă la a afirma într-una din scrisorile adresate maestrului Jora, că avea momente cînd regreta că este pianist. Nu există aproape nici o scrisoare în care Lipatti să nu-și exprime părerea de rău că studiul pianului îi răpește atît de mult timp și nu-l lasă să-și reia „acest capitol atît de drag".

Aruncînd o privire de ansamblu asupra creației lui Lipatti distingem cîteva direcții principale, unde personalitatea compozitorului se întîlnește cu unele influențe, pe care caută să le asimileze.

În primele încercări, încununate la vîrsta de 15 ani cu Mențiunea I la Concursul național de compoziție „George Enescu", pentru o *Sonată pentru pian*, se resimte influența marilor romantici. Este interesant de observat că și mai tîrziu, în perioada studiilor sale la Paris, în plină efervescență de cunoaștere a diferitelor curente contemporane, reapare pentru un moment înclinația spre stilul romantic, într-o sonată rămasă neterminată, denumită de însuși compozitor „romantică". În același timp, activitatea de interpret demonstrează o discretă preocupare și afinitate a lui Lipatti pentru acest gen pe care în acea perioadă nu îndrăznea încă să-l abordeze cu tot curajul.

Influența folclorului românesc și a școlii de compoziție inițiată de George Enescu, Mihail Jora și alți muzicieni se face simțită pentru prima dată cu claritate în *Sonatina pentru vioară și pian*, distinsă și ea cu Premiul de compoziție „George Enescu", în 1933. Această orientare, care se va menține cu consecvență și în majoritatea compozițiilor ulterioare, își găsește o amplă desfășurare în *Suita simfonică „Șătrarii"*, care obține un an mai tîrziu, cînd compozitorul împlinise abia 17 ani, Premiul I „George Enescu".

O succintă analiză a *Suitei „Șătrarii"*, prima lucrare simfonică de amploare a lui Dinu Lipatti, scoate în evidență legătura trainică a compozitorului cu creația folclorică. Tratarea descriptiv-pitorească, folosirea modurilor populare cromatice, accentuînd intenționat elementele cu caracter oriental, atmosfera de umor popular, îl înrudesc în creație cu mulți compozitori ai vremii : Mihail Jora, cu care are chiar înrudiri tematice, Theodor Rogalski, Filip Lazăr și alții. Iată, de pildă, tema principală a părții I-a, care ne amintește unele motive din baletul *La piață* de Mihail Jora.



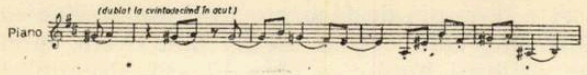
Pe alocuri Dinu Lipatti încearcă o armonie modală alterată, dar dezvoltările sînt cromatice nemodale și contrapunctice. Varietatea procedeelor orchestrale folosite ilustrează cu plasticitate subiectul propus, dar diminuează unitatea lucrării cu toată revenirea ciclică a unor motive. Finalul suitei *Chef cu lăutari*, mai bine închegat, cu o structură tripartită se desfășoară pe un *ostinato* discret, dar bine ritmat cu formule specifice de joc românesc. Lărgind procedeele din *Sonatina pentru vioară și pian*, tînărul compozitor nu scapă lipsei de economie inerente vîrstei. Cu toate acestea lucrarea rămîne deosebit de meritorie ca punct de plecare a unei cariere componistice care se anunța rodnică.

Aceeași influență românească se va resimți și în *Nocturna* pe o temă moldovenească, *Fantezia pentru pian, vioară și violoncel*, *Sonatina pentru mîna stîngă* ș.a.

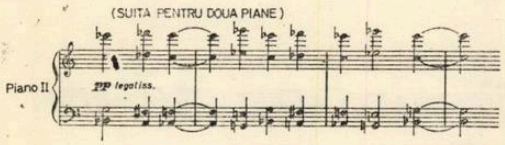
În perioada studiilor din Franța sub îndrumarea lui Paul Dukas, a Nadiei Boulanger și ocazional chiar a lui Stravinsky, apar cum era și firesc noi influențe în creația tînărului compozitor. Cursul „profesoarei sale de muzică" îi îndreaptă atenția în aceeași măsură spre preclasici și spre contemporani. Rodul acestei îndrumări este cunoscutul *Concertino în stil clasic*, în care Lipatti realizează o originală și ingenioasă contopire a influențelor semnalate, orientarea neoclasică fiind preponderentă. Partea a III-a, *Allegretto* (de fapt un *scherzo*), prezintă foarte sugestiv corelarea acestor elemente. Trio-ul, contrastant, aduce cu umor un dialog între oboi și pian pe un fundal sonor ostinat,

*) Studiul de față reprezintă o privire de ansamblu, succintă, asupra activității de compozitor a lui Dinu Lipatti, a cărei prezentare mai detaliată și mai completă s-a făcut în monografia „Dinu Lipatti" de Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, aflată sub tipar la Editura Muzicală. (Nota red.).

în stilul lui Prokofiev, cu unele inflexiuni ale muzicii de jazz.

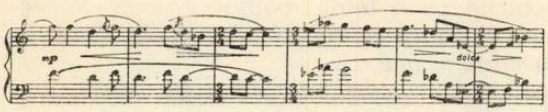


Şcoala franceză se face simţită clar în compoziţiile cu caracter impresionist (Dukas, Debussy, Ravel) cum sînt, de pildă : *Cîntecele* şi *Melodiile* pe versurile unor cunoscuţi poeţi francezi, cele *Trei Nocturne* intitulate *„franceze"* ş.a. De asemenea noul curent promovat de Stravinsky se resimte în *Concertino*, în *Trei dansuri pentru două piane* etc. O sinteză a acestor influenţe franceze o găsim în *Simfonia concertantă pentru două piane şi orchestră*, în *Concertul pentru orgă şi pian* sau în *Suita pentru două piane :*



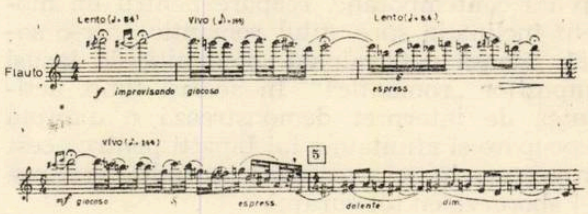
Dar, trecînd peste aceste influenţe de şcoală, Dinu Lipatti revine mai tîrziu pe un plan nou, calitativ, la orientarea românească, dar de data aceasta într-o formă mai stilizată, mergînd către o sinteză proprie. Acest lucru îl întîlnim în *Fantezia pentru pian*, în *Trei dansuri româneşti pentru pian şi orchestră* şi în special în ultima sa compoziţie *Aubade pentru cvartet de suflători*, cea mai reprezentativă, poate, deşi încă puţin cunoscută.

Fantezia pentru pian, lucrare amplă, în care influenţa stilului pianistic enescian apare cu pregnanţă, cuprinde în partea a II-a un reuşit exemplu de heterofonie, procedeu des utilizat de „Maestrul maeştrilor" cum îl numea Lipatti pe Enescu.



Depăşirea influenţelor şi căutarea unui limbaj propriu se remarcă în cele *Trei dansuri româneşti pentru două piane*, transcrise ulterior în versiunea pentru pian şi orchestră, care constituie un pas important către definirea unui stil propriu. Lipatti realizează aici o concentrare a mijloacelor într-o formă mai bine proporţionată şi mai unitară. El foloseşte o tematică populară modală, stilizată în genul şcolii franceze. Aceasta e prelucrată foarte liber, polifonic sau armonic, în blocuri sonore bogat cromatizate, cu efecte coloristice politonale sau polimodale, urmărind adesea o linie mare modală, dar neintegrîndu-se propriu-zis într-o armonie modală. Este de remarcat aici unitatea formei : observăm o trecere treptată de la un dans la altul prin anticiparea atmosferei sau a temelor şi o evoluţie a formei, monopartită (dansul I), bipartită (dansul II), tripartită (dansul III). E stilul de maturitate al artistului, cu realizări remarcabile, dar şi cu unele limite peste care va încerca să treacă doar în lucrarea sa *Aubade pentru suflători.*

În această ultimă lucrare, compozitorul a reuşit mai mult decît în oricare din compoziţiile precedente o sinteză între inspiraţia populară şi procedeele componistice contemporane. În acest sens, el a preluat de la Enescu un anumit colorit instrumental, asimilarea organică a cromatismului în substanţa tematică, o anumită corelaţie între polifonie şi monodie, unisonul enescian, dar fără a atinge heterofonia (pe care o încercase în treacăt, aşa cum am remarcat, în *Fantezia pentru pian).* De la Bartok a preluat simetria construcţiei, îndrăzneala inflexiunilor modulatorii, libertatea ritmicii, unele elemente de acordică modală, polimodalismul. În plus, remarcăm optimismul conţinutului, rigurozitatea „clasică" a construcţiei şi a prelucrărilor polifonice, economia de mijloace, unitatea tematică a părţilor. Acest ultim punct de vedere este parţial realizat în *Aubade.* Dintre cele patru părţi, *Nocturna* şi în special *Scherzo-ul* se leagă mai greu de primele două părţi, constituind o inconsecventă revenire la stilul mai puţin conturat al lucrărilor anterioare. Cu toate acestea, *Aubade pentru cvartet de suflători* ni se relevă poate ca lucrarea cea mai reprezentativă a lui Lipatti, primele două părţi îndeosebi, fiind o expresie evidentă a maturităţii artistului şi a drumului ales, adînc ancorat în folclorul românesc. Solo-ul de flaut cu care începe partea I a lucrării ilustrează clar sinteza pe care o urmărea Lipatti.



Referindu-se la complexa personalitate a lui Dinu Lipatti, Nadia Boulanger remarca : *„În compoziţiile sale, a căror importanţă nu a fost încă evaluată exact, se întîlnesc aceleaşi semne adînci de personalitate şi aceeaşi perfecţiune de realizare. Ele mărturisesc un adevărat dar creator şi sînt demne să figureze alături de discurile care prelungesc strălucirea interpretului".*

AMINTIREA LUI ION VASILESCU

de **GEORGE SBÂRCEA**

Dacă astăzi, la zece ani de la dispariţia lui Ion Vasilescu din mijlocul nostru şi la zece ani de continuă prezenţă artistică a lui, uneori din cale-afară de imperioasă, între noi, ne amintim atîţia de dînsul, este nu numai pentru că el a scris cîntece intrate în tradiţie, în care atîţia oameni şi-au găsit la noi odihna şi recreerea, ci şi pentru că el, cel dintîi, a cîştigat în opinia publică o nouă stimă pe seama creatorilor de muzică uşoară şi un loc de prestigiu, în rîndul activităţilor artistice, pentru creaţia lor.

Amintindu-ne de Ion Vasilescu este, în adevăr, cu neputinţă să-l vedem doar ca pe un compozitor plin de inventivitate şi originalitate, aşa cum de altfel a fost, ca pe-un prolix creator de cîntece inspirate, de melodii larg răspîndite, fără să ne dăm seama de angajarea lui hotărîtă într-o acţiune conştientă şi consecventă de afirmare a genului pe care l-a cultivat. Lui i s-a părut — după cum mărturisea — că genul acesta, care înainte cu patru decenii îşi căuta încă, la noi ca şi aiurea, drumurile către public, fiind ascultat şi preluat de tot mai mulţi, adeseori fără nici un discernămînt, implică o răspundere mai mare chiar decît muzica serioasă, care îşi are legile ei estetice şi susţinătorii, cultivatorii, publicul ei credincios.

Muzica uşoară însă, nu avea legi estetice, nici cultivatori pregătiţi şi statornici, nici susţinători propriu-zişi, în afara publicului care o asculta şi o cînta, fără să fi fost întrebat vreodată de cineva *cum* ar dori şi *ce* ar dori să i se cînte. Ion Vasilescu a hotărît să fie un susţinător al acesteia şi, deşi nu uităm activitatea lui Ion Fernic, Alexandru Leon, Gherase Dendrino şi mulţi alţii care au compus muzică uşoară în acelaşi timp cu el, trebuie să acceptăm întocmai afirmaţia făcută de Dendrino, că *„la început a fost Ion Vasilescu !"*

Vasilescu a cunoscut, cu adevărat, mulţimea oamenilor, a tinerilor îndeosebi, care neajungînd încă la Bach şi Beethoven, la preclasici, clasici şi romantici, aveau totuşi dreptul la o artă care să-i captiveze, să-i încînte şi să-i mişte şi pe ei — melomani fără abonamente la Filarmonică !

Ion Vasilescu a rezolvat acest lucru nu printr-o accesibilitate directă, în sensul simplificării excesive a scriiturii, ci investindu-şi cîntecele cu o comunicabilitate emotivă, care a făcut în curînd accesibilă pe scară largă o melodică de factură cu totul nouă, trecută curînd în rîndul faptelor de artă agreate de cele mai variate categorii de auditori.

Toţi cei care l-am cunoscut pe Ion Vasilescu, l-am auzit repetînd cu stăruinţă că muzica uşoară trebuie să fie pe înţelesul tuturor, condiţia artistului creator fiind în fond aceea de a-şi verifica ideile, expresia, simţămintele în raport cu publicul. Între elementele estetice care au concurat la rezultate atît de fericite, cum sînt cîntecele lui Ion Vasilescu, această dorinţă de a se face priceput de ascultători a jucat rolul cel mai important.

Nu inventarul de procedee al compozitorului a fost bogat şi a făcut din el un maestru necontestat al genului, ci simţirea şi sinceritatea cu care a trăit în mijlocul oamenilor, muzica lui cîştigînd în acest fel o personalitate definită, ce se distinge prin trăsături proprii.

Sînt, cu toate acestea în cîntecele lui Ion Vasilescu lucruri, intonaţii, scurte înfiorări de-o clipă, pe care nu le pot înţelege şi simţi deplin decît cei ce au cunoscut tinereţea generaţiei

căreia compozitorul i-a aparţinut şi îi aparţinem încă mulţi dintre noi. Cine ar putea să guste cu adevărat melodiile tangourilor lui Vasilescu fără să fi trăit epoca de glorie a acestui dans hispano-american, căruia i-a dăruit o nouă cetăţenie, creînd *tangoul românesc*, exportat, printr-însul, în lumea întreagă.

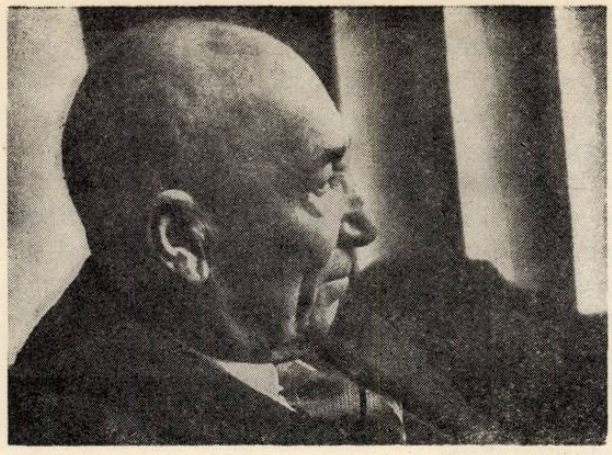
Ion Vasilescu a angajat cîntecul nostru de muzică uşoară în realităţile imediate ale vieţii, ale momentului istoric, avînd mereu ce să spună altora, ce să împărtăşească ascultătorilor săi, care îl audiază şi azi cu plăcere şi emoţie. Dacă fraza lui melodică are uneori asemănări mari de la o piesă la alta, există totuşi o deosebire de intensitate între ele, care operează modificări ale expresiei, încît de fiecare dată cîntecele lui Ion Vasilescu au fost noi şi inedite, deosebindu-se de tot ce se scria la noi concomitent cu el şi de tot ce se scrisese la noi înainte.

În cîntecele lui Ion Vasilescu este multă tandreţe şi poezie, este o mare dragoste de viaţă, îmbinată cu dragostea meşteşugului. El a fost, ca nimeni încă, un compozitor al Bucureştiului, al unui Bucureşti mereu tînăr, plin de viaţă, de bucuria de a trăi, de tensiunea sentimentelor, de melancolia evocărilor, de satisfacţia pe care o provoacă trepidaţia tinereţii. Pe lîngă un mare număr de melodii de dragoste, el a compus o mulţime de piese cu tematică unitară, şi mă gîndesc în primul rînd la cele închinate Capitalei : *Salutare, bătrîne Bucureşti, La margine de Bucureşti, Fetiţele din Bucureşti*, sau *Hai să-ţi arăt Bucureştiul noaptea*, ca şi la cele în care apare Cişmigiul, Şoseaua, balurile de sîmbătă seară din cartierele oraşului, cîrciumioarele de altădată. În acelaşi timp, el a compus cîntece cu motive înrudite cu folclorul rural şi urban, dintre care *Mi-am pus busuioc în păr, Ţărăncuţă, ţărăncuţă, Glasul roţilor de tren, Măi Ioane, măi* sau *Cîntă-mi, să uit dragostea* se topesc tot mai mult în tezaurul anonim de cîntece ale tuturor, compozitorul fiind dat treptat uitării, ca să trăiască numai cîntecul, mulat continuu după sensibilitatea celor care îl preiau şi îl vehiculează.

Poate că, în taină asta a şi dorit Ion Vasilescu ; să se confunde cu cei cărora li se adresa, deşi creaţia lui bogată şi originală îl promovează în fruntea unei arte, care nu-l va da uitării.

Nu-l vom da uitării îndeosebi noi, cei ce l-am cunoscut şi l-am admirat pentru felul lui de a se comporta ca om şi ca artist. S-a bucurat mereu de reuşitele altora, după cum unele nereuşite proprii — deşi n-a avut prea multe — nu l-au descurajat de fel. Era veşnic plin de proiecte şi ţin minte că, la Cluj, prin 1956 sau 1957, venind la filiala Uniunii compozitorilor, am avut o convorbire mai lungă împreună. Atunci am aflat că îl preocupa ideea scrierii unei opere bufe, poate a unui singspiel sau *musical*. În orice caz, dorea un libret — cum spunea — *„după un text cu miez şi valoare literară"*. Trecînd în revistă mai multe titluri, mi s-a părut că îl atrag cîteva episoade din *Hanul Ancuţei* de Mihail Sadoveanu, într-o prelucrare dramatică adecvată scopului urmărit. După numai trei ani, la 1 decembrie 1960, intenţia aceasta — împreună cu atîtea altele — avea să rămînă, prin moartea compozitorului, pentru totdeauna nerealizată.

Dacă Ion Vasilescu nu şi-a înfăptuit, pînă la urmă, toate proiectele şi intenţiile, el a lăsat, în schimb, o lecţie fertilă pentru toţi cei ce scriu şi cei ce vor mai scrie la noi muzică uşoară. Lecţia aceasta este foarte clară : să cauţi să te exprimi cît mai sincer cu putinţă, pe înţelesul tuturor, fără să abdici nici o clipă de la năzuinţa de a creşte profesional, de a te îmbogăţi zi de zi cu noi căutări şi experienţe, învăţînd din succese şi insuccese deopotrivă, ţinînd pas cu sensibilitatea oamenilor şi neuitînd modul de a cînta al celor mulţi, pe care trebuie să-i iubeşti — aşa cum Ion Vasilescu i-a iubit — dăruindu-le tot ce a avut mai bun şi mai nobil într-însul !



ANTONIN CIOLAN

La 4 decembrie 1970 a încetat din viaţă venerabilul maestru al baghetei româneşti, Antonin Ciolan. Numele său rămîne însă încrustat pentru posteritate în cartea de aur a muzicii noastre, alături de alţi mari oameni de artă care şi-au investit, cu totală dăruire, talentul, forţa de muncă şi priceperea, cauzei continuului progres al culturii patriei.

Născut la Iaşi, la 1 ianuarie 1883, Antonin Ciolan şi-a făcut studiile muzicale la *Conservatorul* din acest străvechi oraş moldovean de cultură, sub îndrumarea devotaţilor dascăli ai muzicii româneşti, Eduard Caudella şi Gavriil Musicescu. Ei i-au sădit în conştiinţă înalta semnificaţie a muzicii şi funcţia socială a acesteia în educaţia maselor. Încă din timpul anilor de studiu, remarcîndu-se prin excepţionalul său talent de dirijor şi organizator de orchestre, i se încredinţează înjghebarea şi conducerea unor formaţii orchestrale ieşene, pentru ca în 1907 să fie numit dirijor al ansamblurilor de cor şi orchestră ale *Societăţii muzicale*, înfiinţată de Theodor Burada.

În anul 1909, dorinţa de perfecţionare a educaţiei sale muzicale îi îndreaptă paşii spre Berlin, Leipzig şi Dresda, oraşe care, pe lîngă revelaţia unei intense vieţi artistice, aduc înrîuriri decisive în formarea sa profesională, prin intermediul unor personalităţi ca Arthur Nikisch, Felix Draesecke şi Jean Luis Nicode cu care studiază arta dirijorală şi compoziţia. Tînărul dirijor român se afirmă curînd în cele mai de seamă cercuri muzicale, ceea ce-i atrage şi numirea (în 1910) în calitatea de şef de orchestră permanent al vestitei *Societăţi filarmonice „Mozartverein"* din Dresda. Timp de trei ani parcurge un mare număr de lucrări simfonice ale compozitorilor clasici şi romantici, pe care le redă în majoritatea cazurilor fără partitură, cu o autenticitate ce confirmă însuşirea unei glorioase tradiţii dirijorale, şi cu acea rară capacitate de îmbinare a unei intense vibraţii emoţionale cu un strălucitor elan, ce va constitui şi în viitor una din trăsăturile-i interpretative caracteristice.

Însufleţit de o adîncă conştiinţă patriotică, în 1913, deşi i se oferă un post de profesor la *Conservatorul* din Dresda, se reîntoarce în ţară, dornic să contribuie la propăşirea culturii muzicale româneşti. Cu competenţa, probitatea artistică, dragostea de muncă şi entuziasmul neobosit care i-au fost proprii de-a lungul întregii sale vieţi, devine un consecvent animator al activităţilor muzicale din Iaşi, Bucureşti şi Cluj unde, paralel cu prodigioasele-i evoluţii pe podiumurile de concert, se consacră, rînd pe rînd, îndeplinirii unor îndatoriri de mare răspundere pe tărîm didactico-artistic. Chiar simpla enumerare a funcţiunilor pe care le deţine între 1913—1948 poate veni în sprijinul afirmaţiei de mai sus : profesor de contrapunct, fugă şi compoziţie la *Conservatorul* din Iaşi, director al *Societăţii muzicale „George Enescu"*, director al *Conservatorului de muzică şi declamaţiune* din Iaşi, dirijor al *Filarmonicii „Moldova"*, prim dirijor al *Filarmonicii de Stat* din Bucureşti.

O nouă etapă a laborioasei sale vieţi începe odată cu anul 1948, cînd se stabileşte la Cluj, mai întîi ca profesor la *Institutul român de artă*, apoi ca prim dirijor al *Operei maghiare de Stat*, ca profesor al claselor de orchestră şi dirijat ale *Conservatorului „G. Dima"* şi, din 1955 ca prim director şi prim dirijor al *Filarmonicii de Stat*. Cîtă muncă şi dragoste neprecupeţite, cît meşteşug organizatoric şi simţ pedagogic investeşte şi aici Antonin Ciolan, spre împlinirea unor obiective artistice bine definite !

Aşa cum Iaşul muzical a cunoscut prin năzuinţele şi eforturile lui Antonin Ciolan impulsuri spre înălţare şi afirmare — determinînd pe însuşi George Enescu să-i exprime, într-o scrisoare adresată în 1922 : *„toată recunoştinţa pentru remarcabila-i activitate, pentru sîrguinţa şi devotamentul faţă de cauza muzicală"* — şi Clujul îi datorează, tot lui Antonin Ciolan, multe din importantele succese artistice

înregistrate în ultimele decenii. Însuşi faptul că astăzi orchestra simfonică a *Filarmonicii* clujene se numără printre colectivele artistice cele mai valoroase ale ţării i se atribuie, în primul rînd, acestui ilustru dirijor şi profesor.

Distincţiile de *Maestru emerit al artei, Profesor emerit, Artist al poporului,* numeroasele ordine şi medalii ale R. S. România, ce i s-au decernat pe parcursul anilor, au confirmat recunoaşterea meritelor sale excepţionale.

Concertele dirijate de Antonin Ciolan în marile săli de concerte ale Iaşului, Bucureştiului, Clujului şi ale altor oraşe sau chiar la locul de muncă al muncitorilor din fabricile şi uzinele ţării, stăruie în amintirea auditorilor ca evenimente artistice de neuitat. Cum ar putea fi uitate tălmăcirile de inegalabilă măiestrie pe care le-a dat, de pildă, în concerte ca *Festivalul „Bach"*, *Concertul festiv „Bartok"*, *festivalul „Schumann"*, *concertul comemorativ „Iuliu Mureşeanu"*, *Concertul festiv Schubert"*, ciclul integral al *Simfoniilor de Beethoven, Concertul simfonic „Mozart"*, în *Simfoniile I-a şi a IV-a de Brahms*, în *Uverturile „Tannhäuser" şi „Maeştrii cîntăreţi" de Wagner*, în *Rapsodii, Simfonia I-a* şi *Suita I-a de Enescu*, în *Concertul pentru orchestră de coarde de S. Toduţă*, în *Simfoniile a IV-a şi a V-a de Ceaicovski*, pentru a ne limita doar la cîteva momente în care maestrul, întrecîndu-se parcă pe sine, se substituia pe de-a-ntregul compozitorului spre a-i reda nemijlocit mesajul ? De altfel, interpretarea dată fiecărei creaţii din cele mai variate epoci — de la preclasici pînă la contemporani ai muzicii universale şi românești — transmitea nu numai orchestranţilor — mulţi din ei formaţi la *Conservatorul* clujean fie sub directa sa îndrumare, fie sub aceea a foştilor săi elevi — dar, în egală măsură şi publicului, fiorul nobil al unei emoţii artistice izvorîte din respectul neţărmurit faţă de *muzică*. Mimica-i de mare forţă sugestivă, gesturile precise, pătrunse de dinamism şi de acea interiorizare înţeleaptă care pune creaţiei muzicale în valoare întreaga plinătate a conţinutului şi cumpănire a formei, făcînd-o emoţionantă şi convingătoare, se impuneau, de fiecare dată, drept atribute ale concepţiei sale interpretative.

Acum cînd maestrul Antonin Ciolan nu se mai află printre noi, cînd aplauzele prelungite ale ascultătorilor entuziasmaţi şi recunoscători pentru dăruitele momente de înaltă elevaţie artistică s-au stins în depărtarea timpului, Discurile şi benzile de magnetofon, înregistrate adesea chiar cu ocazia unor concerte publice, continuă să dezvăluie specialiştilor şi simplilor iubitori ai muzicii noi frumuseţi şi învăţăminte. Discipolii săi, cărora a ştiut să le dureze în suflete dragostea şi înţelegerea adîncă a operei de artă, îi perpetuează cu succes realizările.

Aleasa structură sufletească, entuziasmul întotdeauna proaspăt pentru munca cheltuită cu rost şi dăruire, modestia şi omenia dirijorului şi profesorului român Antonin Ciolan rămîn pilduitoare pentru toţi muzicienii conştienţi de nobila lor misiune.

RODICA OANĂ-POP

Condiția operetei românești moderne

de VIOREL DOBOȘ

Rîndurile de mai jos doresc să prezinte un punct de vedere care își propune să provoace exprimarea altor puncte de vedere în problemele operetei românești, din partea compozitorilor, muzicologilor, interpreților și în general a tuturor iubitorilor acestui gen, atît de apreciat de marile mase de spectatori.

În cadrul acestei expuneri, înțeleg prin „operetă românească modernă" creația ce s-a materializat sub ochii noștri, în mai bine de 20 de ani, după Eliberarea Patriei, cu succesele și lipsurile inerente unor încercări de-a situa opereta românească pe un plan tot mai înalt din punct de vedere al exprimării unei tematici valoroase, la un nivel artistic corespunzător cerințelor culturii noastre socialiste.

Încercînd a mă apropia de limitele acestei creații, mă voi opri pe scurt la unele aspecte ale evoluției operetei pe plan mondial, după 1945, pentru a putea aprecia în ce măsură creatorii noștri au ținut sau ar fi trebuit să țină seamă de această evoluție, așa cum s-a întîmplat în muzica simfonică, de operă, de cameră sau chiar în muzica ușoară.

Perioada la care mă refer se caracterizează, în ceea ce privește opereta mondială, prin părăsirea treptată a unor maniere specifice operetei clasice, atît din punct de vedere al dramaturgiei cît și al mijloacelor de expresie muzicale. S-a abandonat — în parte — și forma de spectacol denumită „operetă-show"*) promovată cu mare succes pe scenele Broadway-ului în anii '30—'40, preferințele publicului îndreptîndu-se cu hotărîre către „musical", formulă nouă, menită să înlocuiască treptat opereta clasică.

Ce aduce nou musical-ul?

Structurarea clasică a operetei pe acte, tablouri, arii, ansambluri vocale și coregrafice, este adoptată, cu unele excepții și de operetele moderne sau musical-uri, dar, în ceea ce privește musical-ul, se observă o nouă structurare a însăși ariilor sau ansamblurilor vocale sau coregrafice care capătă funcții dramatice mai concrete, pe suporturi ritmice care le asigură mai multă mișcare și vivacitate.

Dacă în opereta-show *spectacolul* era pe prim plan, costumația, decorurile, revărsarea de lumini și efecte scenice sufocînd uneori conținutul de idei sau dramaturgia, în musical, totul se subordonează dramaturgiei, muzica, proza, dansul servind-o îndeaproape. In musical, dramaturgia și caracterizarea muzicală a personajelor fuzionează cu dramaturgia literară, ducînd-o mai departe, interpreții fiind solicitați să facă față unor probleme complexe de arta actorului, canto, dans, pantomimă, etc.

Cele mai cunoscute și apreciate musical-uri țin pasul cu structura melodică, armonică și ritmică a muzicii ușoare moderne, cu orchestrații ce adoptă de cele mai multe ori stilul de jazz simfonic, cu participarea tot mai activă a saxofoanelor, orgii electronice, ghitarelor electrice, etc.

Musical-ul nu împărtășește concepția — pe care din păcate o mai susțin încă mulți la noi — că opereta fără tenor și soprană în rolurile principale, nu este operetă. Realizările unor Barbra Streisand sau Jacques Brel, care nu sînt nici soprană, nici tenor, sînt edificatoare.

Dacă imensa popularitate a operetelor în formă clasică ale lui Lopez, de pildă, este atribuită melodiilor de largă accesibilitate dar și glasului de neuitat al lui Luis Mariano, musical-urile „KISS ME KATE", „HELLO DOLLY", WEST SIDE STORY", MY FAIR LADY", iar mai recent „HAIR", FUNNY GIRL", „OMUL DE LA MANCHA", pentru a nu cita decît cîteva, și-au datorat succesul unor noi concepții dramatico-muzicale care au dat posibilitatea unor valoroși interpreți să etaleze o gamă largă de posibilități actoricești, muzicale, coregrafice. Locul pretextelor literare însăilate pentru a lega diferite arii sau scene, l-au luat uneori prelucrările în formă de librete ale unor opere dramatice de valoare incontestabilă din literatura universală, ca „Romeo și Julieta" sau „Femeia îndărătnică" de Shakespeare, „Candide" de Voltaire, „Pygmalion" de Bernard Shaw, „Don Quijote" de Cervantes și altele, la care s-a adaptat o muzică impregnată de toate valențele dramaturgiei respective.

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ

Primele operete românești de după Eliberare, au fost create sub auspiciile secției de operetă a Teatrului Armatei, între anii 1949-1950. („Cîntecul munților" de V. Doboș și „Tarsița și Roșiorul" de Gh. Dumitrescu și V. Doboș) după care, înființîndu-se Teatrul de Stat de Operetă, au avut loc o serie de valoroase premiere românești, multe din acestea fiind apoi reluate de teatrele muzicale din țară, în total 15 titluri, o producție pe care o socotesc insuficientă cantitativ și foarte inegală ca realizare artistică.

O clasificare care rezumă aprecierile publicului, presei și oamenilor de specialitate ne va sprijini în afirmațiile de mai sus.

Într-o primă grupă se situează lucrări în

*) Show, engl. = paradă, expoziție, spectacol de mare montare, asemănător revistei.

care muzica și libretul s-au contopit într-un tot unitar și valoros, recunoscut ca atare și cu care s-au realizat un mare număr de spectacole în țară sau peste hotare :

— *TARSIȚA ȘI ROȘIORUL* de Gh. Dumitrescu și V. Doboș.

— *N-A FOST NUNTA MAI FRUMOASĂ* de N. Kirculescu.

— *ANA LUGOJANA* și *PLUTAȘUL DE PE BISTRIȚA* de Filaret Barbu.

— *LĂSAȚI-MĂ SĂ CÎNT* și *LYSISTRATA* de Gherase Dendrino.

O a doua grupă cuprinde lucrări cu libretе slabe și muzică bună, sau invers și care, din aceste motive, nu s-au putut menține decît cu un număr restrîns de spectacole :

— *CULEGĂTORII DE STELE* de Florin Comișel.

— *CÎNTECUL MUNȚILOR* și NIMFA LITORALULUI de Viorel Doboș.

— *COLOMBA* de Elly Roman.

— *ANTON PANN* de Alfred Mendelsohn.

— *SUFLET DE ARTIST* de I. Vasilescu și H. Mălineanu.

În fine, *grupa III-a* cuprinde lucrări cu libretе și muzică necorespunzătoare nici pentru etapa în care s-au realizat, nici față de creațiile anterioare ale autorilor. :

— *INTILNIRE CU DRAGOSTEA* de N. Kirculescu.

— *FETELE DIN MURFATLAR* de Elly Roman.

— *TÎRGUL DE FETE* de Filaret Barbu.*)

a) *Tematica*

Operetele „Lysistrata", Tarsița și Roșiorul", „Anton Pann" Lăsați-mă să cînt" și „Ana Lugojana" s-au bazat pe subiecte istorice, din perioade mai depărtate sau mai apropiate, fiind însă contemporane prin actualitatea mesajelor și prin limbajul muzical. („Tarsița și Roșiorul" : idealul de libertate al revoluției de la 1848 ; „Lysistrata" : lupta pentru pace ; „Lăsați-mă să cînt" : problema înfrățirii minorităților naționale, etc)

Celelalte lucrări au abordat tematici moderne-contemporane, bazate pe fapte, fenomene și acțiuni proprii eforturilor de construire a socialismului în țara noastră. Lucrul acesta ar fi îmbucurător dacă n-am fi nevoiți să constatăm că dintre aceste lucrări numai „N-a fost nuntă mai frumoasă" și „Plutașul de pe Bistrița" s-au ridicat la nivelul operetelor cu subiecte istorice care au repurtat succese răsunătoare.

Astfel, temele legate de realizările oamenilor noi ai patriei noastre, de eforturile lor de-a construi o lume mai bună, nu au avut eficiența dorită, realizări superioare ale acestor teme rămînînd un deziderat major al operetei românești.

*) Trebuie să menționez că autorii unora dintre lucrările enumerate, cum ar fi „Fetele din Murfatlar" și „Nimfa Litoralului", și-au propus să refacă total sau parțial partiturile sau libretele respective.

Trebuie să mai remarc lipsa, în această perioadă, a unei creații bazată pe o operă dramatică clasică, de valoare, din literatura română sau străină.

b) *Relația libret-muzică*

Desigur că realizarea unei operete pe temă contemporană depinde în primul rînd de capacitatea autorilor de-a intui *ce anume se poate spune* și *cum se spune* în limbajul specific al operetei. Din noianul de fapte remarcabile ale oamenilor zilelor noastre, *ce pot să aleagă* autorii pentru un subiect de operetă și dacă odată au ales, *ce mijloace* le stau la îndemînă pentru a crea o *operetă*, nu altceva. De-aceea problema libretelor este o chestiune foarte serioasă și — aș zice — vitală, pentru creația de operetă.

Să-mi fie însă permis să spun că această problemă s-a dramatizat într-atît în ultima vreme încît a devenit un fel de „veto" de care se folosesc cu multă abilitate conducerile artistice ale unor teatre și care a provocat o inhibiție ce mi se pare firească, din partea libretiștilor.

În anul 1969, s-a ținut sub egida Direcției Muzicii din C. S. C. A. *un concurs de librete de sine stătătoare*, ca și cum o operetă n-ar fi, la fel ca o operă, sau chiar ca un cîntec de muzică ușoară, o lucrare unitară în care textul și muzica se condiționează reciproc.

Rezultatele n-au întîrziat să se arate : din circa 20 de librete, doar 4 au obținut mențiuni (nici-un premiu).

Departe de mine gîndul de a contesta competența juriului respectiv sau de a crede că avem libretiști formidabili dar mă întreb cum de-a fost posibil să se discute niște *hibride*, lipsite de înariparea muzicii, lipsite de *caracterizarea muzicală a personajelor*, văduvite de poezia pe care o conferă muzica.

În aceeași ordine de idei, dar invers, cred că se greșește și în comisia de specialitate a Uniunii Compozitorilor, cînd se ia în discuție *numai muzica* unei operete, membrii comisiei fiind numai sumar informați asupra libretului respectivei lucrări.

Nu pledez desigur pentru librete inconsistente sau incredibile ca în unele operete clasice care au rămas celebre doar datorită muzicii, dar cred că o exigență exagerată riscă să devină o frînă serioasă în calea realizării unor noi operete.

Asistăm, cu amărăciune, la spectacole cu operete clasice despre ale căror librete cronicarii se mărginesc a constata că sînt desuete, în timp ce lucrările românești așteaptă ani de zile sau sînt pur și simplu respinse deși comparativ, au librete mai valoroase.

Referitor la relația libret-muzică, consider că declanșarea forței motrice a creării unei operete trebuie să aparțină compozitorului care, într-o strînsă colaborare cu libretistul, să-i indice acestuia *planul dramatic-muzical* al lucrării și să răspundă solidar cu el de

realizarea integrală. Iar aprecierea rezultatului, în comisiile de specialitate sau jurii, să se facă *global*, indicîndu-se locurile unde trebuie aduse modificări sau îmbunătăţiri, fie la text, fie la muzică, după cum e cazul.

c) *Cum se reflectă tendinţele moderne ale operetei mondiale în creaţia românească*

Analizînd lucrările româneşti amintite, se poate spune că marea majoritate a acestora au păstrat structurile şi modalităţile de expresie dramatico-muzicale ale operetelor clasice dinainte de război. Aş putea deasemeni afirma, fără frică de a fi contrazis, că dacă „Colomba", „Suflet de artist" sau „Nimfa Litoralului" au avut şi unele elemente de operetă-show, un musical, în înţelesul şi cu caracteristicile arătate mai sus, nu s-a realizat încă la noi în ţară.

Mi-ar fi desigur greu să ştiu ce se găseşte în prezent pe mesele de lucru ale colegilor noştri sau în planurile lor de viitor. Fl. Comişel a terminat „Soarele Londrei", un episod din viaţa marelui actor englez Kean, lucrare a cărei premieră a avut loc de curînd cu succes. Cîteva operete ale căror subiecte se plasează în diferite epoci mai depărtate sau mai apropiate, legate de personaje ca Matei Corvin, Ienăchiţă Văcărescu sau Leonard, sînt în diferite stadii de lucru, la fel ca şi operetele cu subiecte contemporane *Rochia de bal* (A. Giroveanu) şi *Se mărită fetele* (G. Grigoriu).

În ceea ce mă priveşte, am terminat de curînd partitura pentru *Madame Sans-Gêne*, după piesa cu acelaşi nume de Victorien Sardou, în prelucrarea modernizată a lui Tudor Muşatescu, lucrare în care am căutat să aplic majoritatea caracteristicilor musical-ului. Tot în lumina acestor principii, lucrez şi la *Cezar şi Cleopatra*, după Bernard Shaw.

Aceste două piese celebre, ale căror mesaje străbat peste veacuri, ale căror idei şi personaje sînt viabile şi în zilele noastre, au primit o prelucrare literară ce pune în evidenţă corespondenţele caracterologice cu lumea modernă şi o muzică ce se străduieşte să urmărească şi să ajute desfăşurarea dramatică. Socotesc că este timpul ca toţi acei ce îşi dăruiesc talentul şi puterea de creaţie acestui gen, să facă totul pentru ca realizările lor să fie competitive pe plan mondial.

POLITICA DE REPERTORIU ; REALIZAREA SCENICĂ INTERPRETATIVĂ ; DIFUZAREA — RECLAMĂ

Urmărind cu atenţie repertoriile de operetă ale teatrelor noastre muzicale, nu se poate să nu sesizezi o anumită optică manifestată prin :

— Teama, nejustificată, a Teatrului de operetă din Bucureşti, de-a include în repertoriu operete moderne şi musical-uri (în afară de My Fair Lady, nimic !)

— Teama din partea celor mai multe teatre muzicale din provincie, de-a prezenta lucrări, româneşti sau străine, în premieră absolută, mărginindu-se la reluări ale operetelor prezentate la Bucureşti (excepţiile sînt foarte rare).

Referitor la această problemă, voi relata foarte pe scurt cîteva constatări făcute cu ocazia unei vizite la Budapesta în toamna anului 1968 :

În repertoriul pe luna octombrie a acelui an, figurau 30 de spectacole dintre care *numai 9* erau operete clasice *(Văduva veselă, Liliacul,* etc.), celelalte fiind operete moderne şi musical-uri, străine sau maghiare *(Hello Dolly, Kiss me, Kate, My Fair Lady, Întîlnire nocturnă,* etc.) care se jucau de mai bine de 5 ani cu săli pline, în timp ce, la o a doua sală (un fel de studio al operetei) se juca *în fiecare seară „Bunbury,"* un musical după Oscar Wilde.

În pregătire erau *West Side Story* şi *Omul de la Mancha.*

Un remarcabil început s-a făcut la noi cu *My Fair Lady,* el trebuie continuat, depunîndu-se în acest sens toate eforturile.

Dacă în teatrele de proză din ţara noastră şi-au găsit de mult loc Dürenmatt, Eugen Ionescu, Harold Pinter sau alţi autori moderni este cel puţin regretabil că teatrul muzical este atît de mult rămas în urmă.

Operele de stat (Bucureşti, Iaşi, Cluj, Timişoara) datorită profilului lor, nu pun accent pe operetă (doar cînd le foloseşte la rotunjirea realizărilor de plan) dar Teatrul de stat de operetă şi Teatrele muzicale din Braşov, Galaţi, Constanţa — tot datorită profilului lor — trebuie să fie promotorii difuzării intensive a tot ce e mai nou şi valoros în literatura operetei.

Trecînd la realizarea scenică a lucrărilor româneşti, se poate afirma cu satisfacţie că marea majoritate a operetelor menţionate a avut parte de montări şi interpretări remarcabile. Cei mai experimentaţi regizori, dirijori şi scenografi şi-au dat mîna cu căldură la realizarea acestor spectacole, cei mai talentaţi interpreţi şi-au dăruit puterea de creaţie pentru a da viaţă acelor personaje care s-au numit Ciprian Porumbescu, Ana Lugojana, Lyeen, Lysistrata, Anton Pann, etc. etc. Atît punerile în scenă cît şi interpretările au reuşit să estompeze multe scăderi literare sau muzicale ale lucrărilor amintite şi au pus în valoare bogatul conţinut de idei şi sentimente.

Au fost desigur şi excepţii care s-au datorat unor carenţe obiective : lipsa unor interpreţi potriviţi pentru unele roluri, orchestre incomplete, etc.

În această ordine de idei nu pot însă să nu remarc o anumită rezistență — nejustificată — a unor interpreți de valoare față de operetele moderne în general și față de unele maniere de scriitură în operetele românești. Acești interpreți, care și-au adus o contribuție hotărîtoare la realizarea unor operete clasice și românești de tip clasic, se tem, parcă, de lucrările moderne care pretind desigur, alte mijloace de expresie interpretativă decît acelea cu care sînt ei obișnuiți.

În privința difuzării lucrărilor românești, la ora actuală situația este departe de-a fi satisfăcătoare.

Editura muzicală a editat în perioada de care ne ocupăm, doar 3-4 titluri de operetă, afirmîndu-se că acestea au fost cele mai valoroase. Nu contest acest lucru, dar pot să afirm cu toată răspunderea că și în alte operete decît cele apărute, se găsesc fragmente, arii, duete valoroase ce puteau fi tipărite pentru a contribui astfel la îmbogățirea repertoriului soliștilor care sînt limitați doar la cîteva arii din „Lăsați-mă să cînt", „Ana Lugojana" sau „Lysistrata".

Radio-ul promovează cu consecvență și oarecare ritmicitate paginile cele mai realizate din operetele românești și străine, în timp ce Televiziunea însă, se mărginește la cîteva arii pe care le repetă la exasperare.

Electrecordul este deficitar cu muzica de operetă în general și cu cea românească în special.

În privința reclamei, pare de necrezut, dar nu se face suficientă popularizare tocmai acolo unde aceasta este strict necesară. Teatrul de operetă din București, de pildă, a făcut mai multă reclamă pentru *My Fair Lady* (mai era nevoie ?) decît pentru toate operetele românești la un loc. Teatrul Muzical din Constanța a realizat panouri imense cu fotografii enorme pentru *Liliacul* sau *Voievodul Țiganilor*, dar n-a mai găsit mijloacele materiale să facă același lucru și pentru operetele românești.

Cred că nu este necesară nici-o argumentare pentru a demonstra că nevoia de reclamă intensă, de popularizare cu toate mijloacele, o au lucrările românești pe care publicul nu le cunoaște și nici nu are cum să le cunoască, dacă nu sînt suficient și eficient prezentate.

PROPUNERI

1) Propun ca Uniunea Compozitorilor în colaborare cu Direcția Muzicii din C. S. C. A. să organizeze, din doi în doi ani, un Concurs de creație de operetă (text și muzică). Acest concurs să aibă o etapă intermediară de preselecție (cu circa 6 luni înainte de încheiere) la care, lucrările susceptibile de-a fi luate în discuție pentru premiere, să fie amendate pe linie muzicală sau literară pentru a fi îmbunătățite și aduse la forma definitivă. Este de dorit să se prevadă cel puțin la premiile I și II, retribuții superioare actualelor tarife de achiziție care sînt depășite și nu contribuie la stimularea creatorilor.

Operetele care nu vor fi premiate sau menționate, să fie restituite și să aibă dreptul de-a fi prezentate la concursul următor dacă autorii lor înțeleg să le îmbunătățească între timp. Operetele ce vor primi premii și mențiuni să intre imediat în planurile de repertoriu ale teatrelor muzicale, fără tergiversări și discuții inutile.

În același timp, Direcția Muzicii ar putea recomanda Comitetelor de Artă și Cultură din județele unde funcționează teatre muzicale, ca acestea să lanseze comenzi de operete cu tematici ce să reflecte probleme de specific local.

În acest mod s-ar putea stimula atît pe plan central cît și local, creația de operetă, asigurîndu-se un fond de lucrări ce ar putea satisface necesitatea ca *fiecare teatru muzical să prezinte anual o premieră românească pe țară.*

2) La alcătuirea planurilor anuale de repertoriu conducerile teatrelor muzicale și Consiliul Muzicii să stabilească introducerea unor operete și musical-uri moderne, făcîndu-se toate demersurile posibile pentru obținerea devizelor necesare.

Aceasta va satisface și dorința legitimă a publicului de a viziona spectacole cunoscute pe plan mondial, va aduce și încasări sporite, va constitui pentru creatori, libretiști și compozitori, posibilitatea de-a vedea *ce și cum* se scrie pe alte meridiane ale globului. Dacă iubitorilor muzicii simfonice sau de cameră li se oferă destul de des posibilitatea de-a audia cele mai noi creații în genurile respective, și aceasta cu destule sacrificii materiale din partea statului, de ce iubitorii operetei să fie obligați de-a se intoxica cu „Prințesa Circului" și alte asemenea — lucrări de ani de zile ?...

3) Pentru evitarea întîrzierilor și exprimarea unor păreri cît mai competente în aprecierea unor lucrări ce urmează a intra în repertoriile teatrelor muzicale (mă refer la operete noi românești) propun ca vizionările, într-o fază de lucru, înainte de orchestrare, să se facă în comisii mixte care să includă reprezentanți ai teatrului beneficiar, ai Uniunii Compozitorilor, ai Direcției Muzicii, etc.,comisii a căror hotărîri să fie definitive pentru intrarea în repetiții a lucrărilor respective.

4) Propun ca teatrele muzicale, în colaborare cu Direcția Muzicii să invite cît mai mulți regizori, dirijori, oameni de specialitate în domeniul operetei, de peste hotare, care să ajute la realizarea într-un spirit modern a unor lucrări ce se vor monta în viitor. (Colaborarea lui Michael Beyle la montarea musi-

cal-ului *My Fair Lady* a fost remarcabilă)

5) Conducerile teatrelor, în colaborare cu Agenţia Română de impresariat şi Turnee, pot şi trebuie să intensifice organizarea de turnee peste hotare în care să prezinte şi operete româneşti, eventual în limbi străine, cum a făcut Teatrul de operetă în ultimele turnee. De asemenea să fie invitate la noi colective valoroase de operetă din alte ţări. (după cîte ştiu, în ultima vreme, afară de teatrul „Macedonski" din Sofia, nici-un alt asemenea colectiv nu ne-a vizitat.).

6) Propun ca Editura Muzicală să fie autorizată să tipărească caiete cu fragmente şi arii din operete româneşti şi străine ce n-au fost tipărite integral.

Dată fiind lipsa aproape completă la noi în ţară a literaturii de specialitate în domeniul operetei, editarea cărţii „OPERETA-ghid" de Titus Moisescu şi Miltiade Păun, se cere continuată şi de alte lucrări în acest domeniu. (A se vedea în acest sens, bogata bibliografie din lucrarea sus-amintită).

7) Pentru asigurarea unor cadre noi de interpreţi de operetă, multilateral pregătite, sugerez Ministerului Învăţămîntului, înfiinţarea, în cadrul conservatoarelor din ţară, a unor cursuri speciale de interpretare de operetă, la care să fie îndrumate acele elemente ce au mai puţine posibilităţi pentru operă, dar au calităţi deosebite pentru operetă.

8) Propun ca redacţia de specialitate a televiziunii să fie îndrumată de către cei în drept, să-şi îmbogăţească repertoriul de operetă înregistrat pe film şi tele-recording, să caute să prezinte fragmente sau montaje din cele mai cunoscute operete moderne sau musical-uri, să promoveze cu mai mult curaj tineri şi talentaţi interpreţi de operetă de la teatrele muzicale din provincie.

Sugerez de asemenea televiziunii, încheierea unor contracte anuale cu teatrele muzicale din ţară, în vederea transmiterii unor spectacole de operetă în direct.

9) În încheiere, propun Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, să studieze posibilitatea înfiinţării unui „FESTIVAL DE OPERETĂ N. LEONARD", ce ar urma să se ţină din doi în doi ani la Galaţi, locul de naştere al marelui cîntăreţ. La acest festival — ce ar putea fi combinat cu concursul de creaţie propus mai sus — ar urma să ia parte unele dintre teatrele muzicale din Bucureşti şi provincie, cu cîte o premieră românească obligatorie şi 2-3 colective de operetă străină.

În cadrul festivalului, s-ar putea acorda premii şi medalii „N. LEONARD" pentru cea mai reuşită regie, cele mai bune interpretări. etc, etc.

Cred că un asemenea festival, ar fi bine primit de iubitorii de operetă din ţara noastră, ar constitui un stimulent pentru mişcarea artistică a oraşului Galati şi pentru desvoltarea continuă a operetei, gen care nu trebuie să rămînă o „cenuşăreasă a muzicii".

MOŞTENIREA ENESCIANĂ

Sonata în fa diez minor pentru pian de George Enescu

— consideraţii estetice şi stilistice —

de CARMEN PETRA-BASACOPOL

Motto : Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai...

Terminată în 27 august 1924, la vila Făget-Sinaia şi dedicată pianistului Emile Frey, *Sonata pentru pian în fa diez minor,* este o sensibilă confesiune a sufletului artistului, reprezentînd una din cele mai nobile pagini ale liricii enesciene.

Ascultînd muzica fascinantă a acestei *Sonate* şi deslusind vibraţii specifice sufletului românesc, m-am dus cu gîndul la unele aspecte ale conceptului „spaţiului mioritic" al lui Lucian Blaga şi am găsit un numitor comun în referirea ambilor giganţi ai culturii noastre, la realitatea spirituală românească.

Spre deosebire de Frobenius şi Spengler, care identifică „sentimentul spaţiului" cu peisajul geografic, Lucian Blaga transpune problematica spaţială de pe tărîmul morfologiei culturii într-o perspectivă diferită, raportînd ideea orizontului spaţial nu atît la configuraţia geografică a mediului ambiant, cît la structurile care se petrec în sufletul uman. În acest sens, „orizontul spaţial" este o realitate psiho-spirituală adîncă, în care peisajul are un rol periferial, un orizont care nu se găseşte într-o legătură de „subiect la obiect" cu spaţiul fizic, ci, după cum sintetizează Alexandru Tănase în *Introdu-*

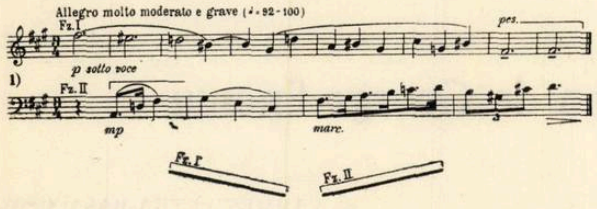
cere în filozofia culturii, acest concept blagian trebuie înțeles ca „răsfrîngerea interioară în sufletul unei culturi a structurilor și perspectivelor spațiale".

Pentru a identifica „orizontul spațial" al creațiilor populare românești, Lucian Blaga pleacă de la analiza unei doine, cu accentele ei cînd mai tari, cînd mai domoale, cu linia muzicală interioară un continuu suiș și coborîș și deslușește în dosul acestui cîntec un orizont specific românesc „orizontul spațial ondulat" al „plaiului" sau „spațiul ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale".

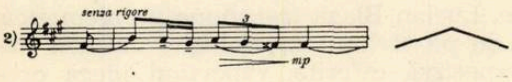
Acest „orizont spațial" fiind cadrul celei mai importante creații populare românești *„Miorița"*, se va numi „spațiu mioritic", spațiu care face parte integrantă din ființa românului, fiind solidar cu el de veacuri „cum e cu sine însuși, cu sîngele său și cu morții săi".

Trecînd peste sensul periferial al conceptului „spațiului mioritic" care se referă la „plaiul românesc" cu ritmica fără violențe a „dealului și a văii" și adîncind perspectivele înțelegerii acestui concept așa după cum am arătat, vom vorbi despre sufletul românesc, care „urmează ritmic dealurile încrederii și văile resignării, un suflet în permanentă alternanță de suișuri și coborîșuri, înclinat spre nuanță și discreție".

Iată prima temă din *Sonata* enesciană, meditativă, impregnată de un straniu suflu depresiv care coboară în prima frază, într-un ambitus de o octavă, corespunzînd unei cufundări în zonele inexorabile ale sufletului, pentru ca fraza a doua să încerce o evadare din interior spre exterior, atît prin linia ascendentă și dezvoltarea ulterioară a frazei, cît și prin ritmul punctat, necesar pentru a putea realiza suișul dificil.

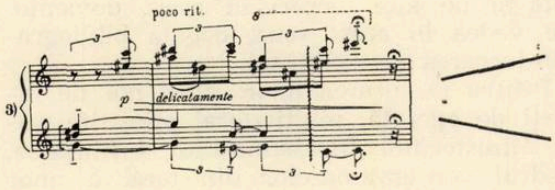


În punte apare în germen un element tematic nou, care va fi amplificat în dezvoltare și care se înscrie din nou într-un arc de suiș și coborîș, avînd configurația melodică și ritmică specifică muzicii noastre populare.



Tema a doua, derivată din seva melodică a temei principale, termină prima secțiune cu o linie descendentă dinamică, bazată pe gama armonică cu treapta a patra ridicată (gama lăutărească-românească pe care e construită și prima frază a primei teme), pe cuprinsul aproape a două octave. Acest coborîș melodic fiind mai mult de natură ornamentală decît rezultatul unei problematici, ascensiunea cu care începe secțiunea a doua a grupului secund se petrece foarte ușor, situîndu-se numai prin intermediul unei măsuri într-o zonă a liniștii, a contemplării, la început pe un ostinato de sextolete, ca o clipă de zăbovire, iar apoi ducîndu-ne și mai sus spre o culminație generoasă într-un fortissimo appassionato.

Interesant moment din punctul nostru de vedere este sfîrșitul expoziției prin simultaneitatea unei linii ascendente și descendente, linii ce se desfac într-o mișcare contrară pînă la distanța de trei octave, ceea ce ar corespunde cu „spațiul ondulat" care „zădărnicește o expansiune în înalt și nu se înscrie nici într-un orizont plan, ci se situează pe o poziție intermediară care păstrează atenuate în echilibru cele două tendințe opuse".

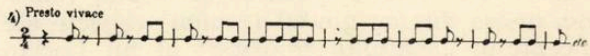


Dezvoltarea concisă rămîne în sfera intens lirică a *Sonatei*, tensiunea interioară augmentîndu-se prin transfigurările și prelucrările temelor într-o pastă policromă de tonalități înrudite. Liniile suitoare, molcom îmbinate cu cele coborîtoare, într-o bogată alternanță ritmică de accente tari urmate de altele domoale, într-o metrică dezvoltată, ca și poezia populară, din troheu și iamb, intercalările celulelor dactilice sau anapestice fiind nespecifice, ne duc din nou cu gîndul la structura orizontică specific românească.

După o culminație a procesului dezvoltării apare întîi o falsă repriză, apoi repriza strălucitoare și puternică cu grupul secund revărsat în albia tonală a sonatei.

Nostalgia „plaiului", ca peisaj integrat într-un intim angrenaj sufletesc, nu este evidentă în *Coda*, care reprezintă sinteza primei părți și care se înscrie într-o curbă de ascensiune dinamică, dintr-un pianissimo al registrului foarte grav pînă la o culme de intensitate sonoră și înălțime și apoi se pierde printr-o linie descendentă ca rezonanța unui ecou prelung în miezul cel mai adînc al sufletului ?

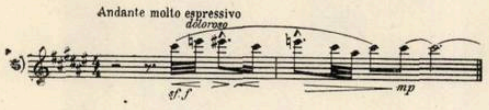
Partea a doua *Scherzo*, în formă de Rondo liber tratat, prin factura de toccată, mă duce cu gîndul la insistența ritmicii jocurilor noastre, iar prin alternanța neregulată a celulelor ritmice la varietatea plină de dinamism a ritmicii populare.



Conținutul de Scherzo reflectă spiritul glumeț al românului, iar forma de *Rondo*,

prin refrenul care revine de patru ori, deşi în tonalităţi diferite, creînd un armonios şi nuanţat ansamblu coloristic, se apropie de forma specifică de joc.

Finalul, *Andante molto espressivo*, ne transpune în zona melancoliei iremediabile a sufletului românesc visător, nostalgic, frămîntat de dor.



În contrast cu tema principală, apropiată de conţinutul unui bocet, care se desprinde dintr-un ostinato ritmic pe sunetul la diez şi se repetă obsedant de patru ori în prima ei prezentare, tema a doua este visătoare, lirică şi fluidă, descriind frumuseţile plaiurilor noastre. În repriza dinamizată a acestei sonate fără dezvoltare, tema secundară e mult îmbogăţită cu game cromatice ascendente şi descendente care s-au tălmăcit ca o adiere a frunzelor într-o pădurice sau, în viziunea unei dimensiuni mai ample, ar corespunde cu tresăririle nuanţate şi discrete, specifice sufletului nostru solidar cu orizontul spaţial pe care, cum spune filozoful şi poetul Blaga, îl „păstrăm undeva, într-un colţ înlăcrimat de inimă". Solidaritatea organică cu natura înconjurătoare atinge maximum de expresie atunci cînd Moartea pe plai „e asimilată în tragica-i frumuseţe cu extazul nunţii" :

„Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa...
Brazi şi păltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi, munţii mari,
Păsări, lăutari.
Păsărele mii
Şi stele făclii !"

Sonata în fa diez minor pentru pian, prin conţinutul şi forma sa, este universală şi naţională prin excelenţă, dar ca şi sculptura lui Brâncuşi este naţională nu atît prin elementele etnografice pe care le cuprinde, temele nu se înscriu întotdeauna în metrica şi melodica populară, după cum nici „Poarta sărutului" nu are o tematică exclusiv românească, ci după cum menţionează Ovidiu Cotruş „prin orientarea către permanenţa spiritului românesc", către „fondul original" al spiritualităţii noastre, orientare care este comună tuturor marilor creatori, din toate veacurile şi toate domeniile artei.

Vorbind de structura orizontică a „ondulării", specifică spiritului nostru popular, Lucian Blaga se referă la Eminescu, în opera căruia găsim acest orizont, simbolizat, nu numai prin imaginea „plaiului", ci şi a „mării", a „apei" :

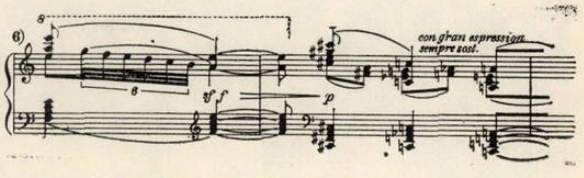
„Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

. . . . . .

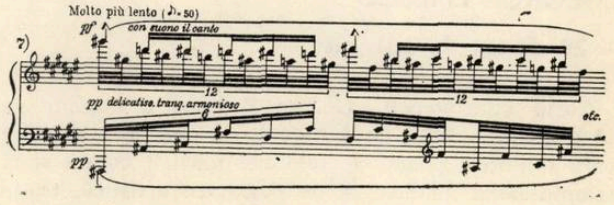
Nişte cetăţi
Plutind pe marile
Şi mişcătoarele
Pustietăţi."

Reascultînd *Sonata pentru pian* vom constata că şi aici există sentimentul legănării, al unor fluctuaţii a substanţei sonore în valuri ondulate, armonioase, cu toată masivitatea construcţiei în ansamblu.

Referindu-ne la înclinarea spre nuanţă şi discreţie a poporului nostru, înclinare vizibilă şi prin preferinţa arătată culorilor „stinse", mă gîndesc la ansamblul coloristic nuanţat al florilor lui Luchian şi tonalitatea catifelată de fa diez minor a *Sonatei* enesciene, tonalitate în care se petrec modulaţii discrete în tonalităţi tot atît de nonviolente, relaţii calde, lipsite de stridenţe şi bogate în cromatisme, care dau substanţei muzicale o tentă de imprecizie.

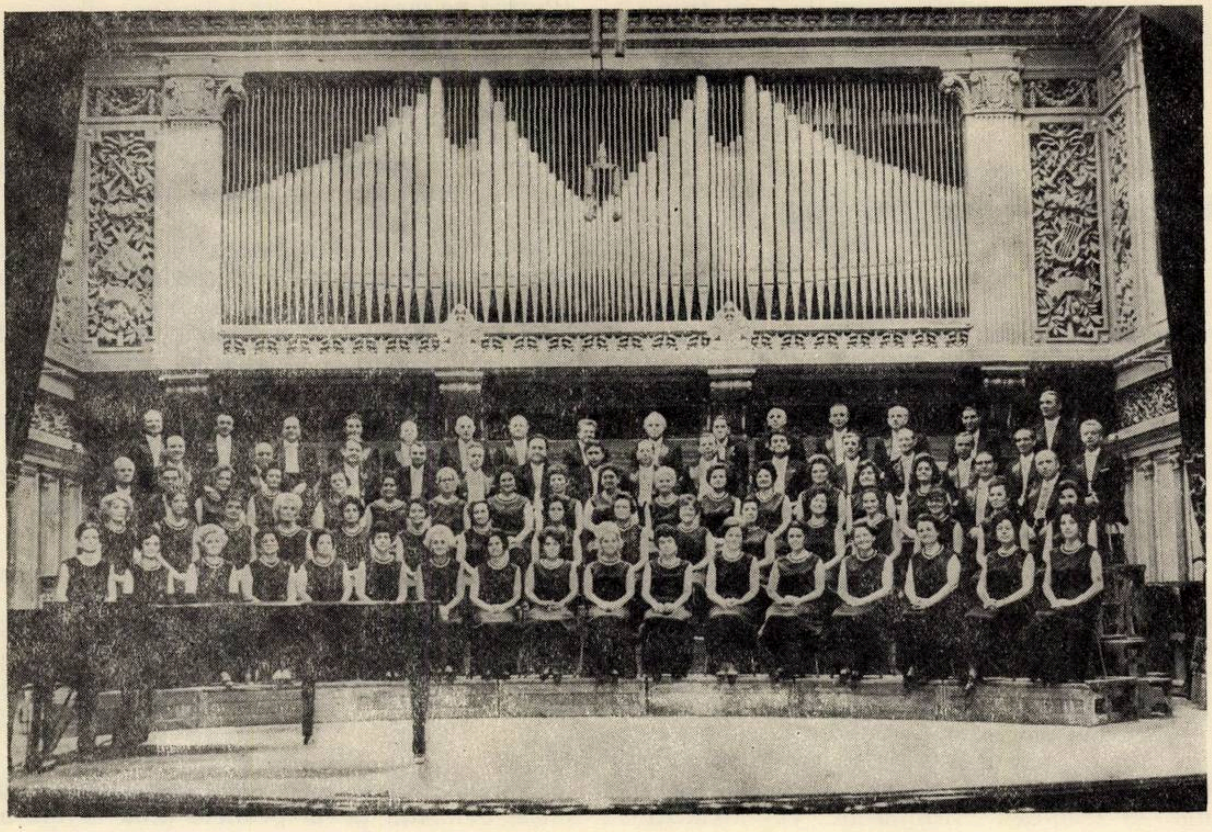


Ornamentica *Sonatei* rarefiată, degajată, distinsă, evidentă de la primele pînă la ultimele pagini, corespunde artei populare româneşti, stăpînită, sobră, discretă dar plină de vibraţie.



Substanţa intens lirică *a Sonatei pentru pian* (chiar şi dezvoltarea rămîne în sfera de conţinut a lirismului), impregnată de sentimente de dor, nostalgie sau melancolie, care într-o primă aproximaţie de referire la „plai" corespund năzuinţei de a depăşi orizontul închis al văii sau al dealului, creează acea atmosferă a stărilor de nuanţă, confirmînd autenticitatea creaţiei enesciene, creaţie interiorizată, smulsă din cele mai tainice fibre ale fiinţei sale adînc ancorată în orizontul „spaţiului mioritic".

În acest succint studiu, în care am încercat să interpretez *Sonata pentru pian* de Enescu în lumina filozofiei lui Blaga, din ansamblul categoriilor stilistice stabilite de filozof, m-am referit numai la „spaţiul mioritic" şi anume la sensul său care elucidează fenomenul muzical românesc, cu scopul de a găsi încă „o cheie de aur" cu care să deschid „porţile entităţii româneşti" în creaţia enesciană.



CORUL FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

— 20 de ani de activitate —

Corul Filarmonicii „George Enescu" a împlinit la 15 decembrie 1970, două decenii de existență — cifră care îi îmbie, poate, pe iubitorii muzicii corale să-și reamintească momentele de desfătare artistică, trăite cu ocazia atîtor concerte de neuitat, iar pe critici, să încerce — chiar sumar — un bilanț al activității acestui remarcabil ansamblu care aduce în viața noastră muzicală o notă pe cît de personală, pe atît de prețioasă.

Formarea însăși a unui cor — nu mă refer la înființarea lui, ci la dobîndirea unei personalități artistice, a unui stil propriu de cînt — reprezintă o realizare esențială, de a cărei calitate depinde valoarea tuturor celorlalte. A trebuit multă muncă și răbdare pentru ca ansamblul să atingă nivelul pe care îl admirăm azi cu toții. Dumitru D. Botez — la care artistul e dublat de un excepțional pedagog și care a fost de fapt părintele spiritual al corului de-a lungul celor 15 ani cît l-a condus — își amintește cu nostalgie de începuturi :

— Prima mea grijă, de cum am venit în '53, a fost să ridic potențialul artistic al corului, să-l fac să devină un cor muzical, elastic, cu o sonoritate frumoasă. Sonoritatea a fost preocuparea mea de căpetenie, o sonoritate catifelată, suavă, plăcută. Pentru asta am introdus în repertoriu muzică din Renaștere și miniaturi corale de Brahms, căci consider aceste lucrări ca cele mai indicate pentru formarea unui cor.

Rezultatele nu s-au lăsat mult așteptate. Și pînă atunci corul participase, alături de orchestră, la interpretarea cîtorva capodopere clasice cum ar fi *Recviemul* de Mozart sau *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Acum însă, concertele vocal-simfonice se înmulțesc și printre evenimentele artistice de seamă citățm prezentarea în primă audiție integrală la București, în 1954, a *Oratoriului „Anotimpurile"* de Haydn (cu 50 de ani în urmă, Wachmann executase cîteva fragmente din această capodoperă, dar de atunci nimeni nu se mai încumetase să o mai abordeze). Paralel, sînt introduse concertele corale *a cappella*, cu programe îmbrățișînd cele mai reprezentative lucrări de acest gen din toate epocile, de la Adam de la Halle pînă în zilele noastre, un loc de seamă ocupîndu-l creația românească clasică și contemporană.

Mergînd de curînd la Filarmonică, am avut ocazia să ascult corul repetînd. Era o simplă lectură, pe partide, se cînta cu voce scăzută — nimic spectaculos în aparență. Și totuși m-a frapat din primul moment dulceața sunetului, delicatețea articulării consoanelor și mai ales nuanțele : fiecare sfîrșit de frază era frumos rotunjit printr-un mic diminuendo deși nu aveam de-a face, deocamdată, decît cu o simplă citire pe cuvinte, aproape un solfegiu. Este uluitor

însă felul cum acest cor reușește să facă muzică încă de la primul contact cu partitura, cum știe să o studieze sensibil, să o învețe și cu sufletul nu numai cu glasul. Cînd asiști la o asemenea repetiție înțelegi felul în care ansamblul și-a dobîndit remarcabilele sale calități tehnice și muzicale — suplețea, omogenitatea, arta frazării adică finețea rubato-ului și nuanțelor, apoi frumusețea reliefării planurilor sonore în cadrul unei țesături polifonice și alte multe — și-ți explici mai bine secretul emoției artistice pe care corul o comunică de pe scenă într-un mod atît de vibrant.

Corul Filarmonicii a fost multă vreme — și continuă să fie și astăzi — formația muzicală profesionistă cu cea mai bogată activitate de concert — mă refer în special la concertele *a cappella* — și nu trebuie să uităm că ansamblurile de cameră apărute în ultimii ani, inclusiv valorosul cor „Madrigal", continuă în fond actul de cultură inițiat de Filarmonică încă de acum aproape două decenii.

Extrem de stimulatoare a fost influența corului, recent sărbătorit, asupra ansamblurilor de amatori din țară, cu care a luat contact direct cu prilejul unui mare turneu efectuat în 1957 și cînd a dat 13 concerte în cele mai importante orașe din Banat și Transilvania, precum și prin numeroasele deplasări pe care corul le întreprinde cu regularitate în diverse centre muzicale cum ar fi Cluj, Tîrgu-Mureș, Brașov, Ploiești, etc. Și nu puține au fost cazurile cînd coruri din orașele gazde și-au ameliorat stilul de cînt pentru că exemplul ansamblului bucureștean le sporise exigențele artistice.

Repertoriul corului Filarmonicii este de-a dreptul imens : 800 de piese *a cappella* și peste 90 de lucrări vocal-simfonice cuprinzînd capodoperele marilor clasici — Bach, Beethoven, Brahms, Berlioz — și mergînd pînă la creații moderne de Britten, Honegger, Orff, Janacek, Stravinsky. Aproape jumătate din oratoriile și cantatele interpretate de acest cor aparțin compozitorilor noștri. Spicuim pe cele mai importante : *Oratoriul bizantin* de Paul Constantinescu, *Oratoriul „1907"* de Alfred Mendelsohn, *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, *Constelația omului* de Tiberiu Olah, *Muzica pentru „Oedip la Colona"* de Aurel Stroe și multe altele. Iar atmosfera de entuziasm și dragoste de muncă ce animă formația, în frunte cu actualul ei dirijor, Vasile Pântea, este o bună chezășie pentru faptul că repertoriul se va îmbogăți în același ritm și de aci înainte.

De altfel, activitatea corului, calitățile lui au fost apreciate și peste hotare grație celor cîteva turnee întreprinse în Bulgaria (la Sofia și Russe) și, recent, în octombrie 1970, în Italia (la Torino și Prato) unde s-a cîntat *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Aprecierile elogioase ale presei străine ne fac să dorim ca asemenea turnee să devină periodice și cît mai numeroase.

Pe scurt, corul Filarmonicii, prin calitatea activității sale și prin aportul cultural pe care l-a adus neprecupețit timp de două decenii la dezvoltarea vieții muzicale în țara noastră, merită cele mai calde elogii din parte iubitorilor de muzică, fie ei profesioniști sau melomani. Nu putem rezista tentației de a cita aici cuvintele adresate de compozitorul Sigismund Toduță acestui ansamblu : „Corul Filarmonicii „George Enescu" reprezintă cele mai remarcabile virtuți ale artei interpretative românești : înaltă profesionalitate dusă pînă la un înalt grad de virtuozitate, în restituirea fidelă a conținutului de idei cuprins în partitură, un simț impecabil al stilurilor caracteristice diferitelor epoci culturale, muzicalitate autentică, capabilă să ofere trăiri artistice autentice și mai ales o vibrație umană profundă, cu o putere cu totul particulară de a comunica prin intermediul sunetelor, revelația artei adevărate".

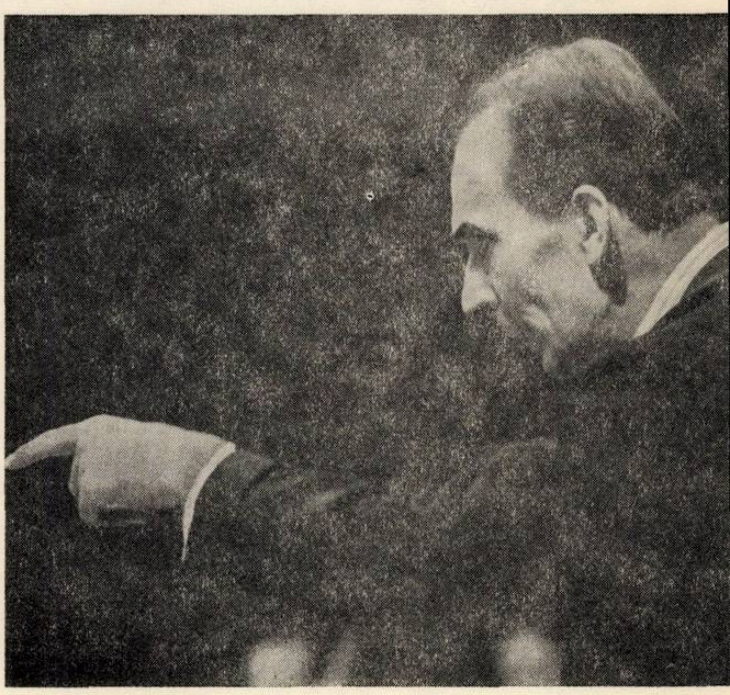
INTERVIU CU IGOR MARKEVITCH

Una din întrebările pe care *Igor Markevitch*, o dată ajuns la București, le punea celor din jur a fost : „Vă place muzica lui Haydn ?" și părea mulțumit de faptul că răspunsurile erau întotdeauna afirmative.

— Mă interesează foarte mult, mi-a mărturisit el, părerea pe care tînăra generație și mai ales tinerii compozitori o au despre Haydn. Pentru că, în general vorbind, Haydn este încă insuficient apreciat. Mulți îl consideră și azi un „papa" simpatic, un fel de „pre-Mozart". Cînd am înregistrat *„Creațiunea"* pe discuri, acum vreo douăzeci de ani, am cerut ca pe copertă să fie reprodusă o pictură de Michelangelo pentru a crea, de la bun început, o paralelă între acești doi giganți.

Ce probleme de interpretare pune muzica lui Haydn ?

Nu sîntem încă suficient de civilizați pentru a cînta bine Haydn. Poate o să vi se pară ciudat ceea ce vă spun, dar muzica lui e prea rapidă pentru noi. Într-un mic motiv de patru note, de exemplu, fiecare sunet are altă expresie : unul e vioi, altul visător,



al treilea vesel, ultimul meditativ. Cînd citești partitura, vezi ușor toate astea, dar la audiție totul trece prea repede, publicul n-are timp să perceapă asemenea subtilități. Cu atît mai puțin cu cît astăzi oamenii nu știu să se concentreze. Am verificat asta adesea. Îi pui să se gîndească la ceva, ei încep să se gîndească și deodată „Ah, să nu uit să-i dau un telefon nevesti-mi", apoi reiau firul și din nou îl pierd, astfel încît gîndul lor e segmentat, intermitent. Adevărul este că viața modernă îl împiedică pe om să se concentreze pentru că îl solicită prea divers.

Din punct de vedere dirijoral, Oratoriul „Creațiunea" este greu de interpretat ?

Da, cere un efort foarte mare. Esențialul în *„Creațiunea"* este continuitatea arhitecturii. Muzica nu trebuie să apară ca o înșiruire de piese independente, ci ca un tot unitar și grandios, desfășurat fără întrerupere. Tocmai de aceea cînt eu însumi la clavecin. Astfel se evită pierderea de timp și acea scădere de tensiune care survine fatal atunci cînd dirijorul stă cu brațele încrucișate așteptînd să se termine recitativul. Dealtfel, unitatea aceasta chiar Haydn a dorit-o. Dovadă, felul cum sînt integrate recitativele în ansamblul lucrării, legăturile tonale dintre recitativ și arie, etc.

Da, este o muzică obositor de dirijat pentru că, practic, nu se fac pauze. Într-o simfonie, oricît de lungă, există totuși pauze între părți și asta înseamnă o relaxare. Firește, sînt și excepții. *Adagio-ul* din *Simfonia a IX-a* de Beethoven, deși este atît de lung, trebuie legat imediat de *Final*. Primul acord al *Finalului* nu este un început, ci continuarea Si bemolului precedent. Pe de altă parte, *a IX-a*, ca și *„Creațiunea"*, este o lucrare vocal-simfonică. Or, dificultățile sporesc o dată cu dimensiunile ansamblului. Aș putea spune că efortul crește cu fiecare om în plus.

Pe vremea lui Haydn, ansamblurile nu erau așa de mari ca astăzi.

Nu caut să reconstitui ceea ce va fi auzit Haydn pe vremea lui, ci ceea ce a imaginat. Desigur că orchestrele erau mai mici pe atunci, instrumentele sunau altfel și adesea fals, dar e absurd să te gîndești că Haydn a compus, avînd în vedere un flautist care cîntă fals sau un oboist care strănută în mijlocul unui solo. Nu, el a gîndit pentru un flaut ideal, pentru un oboi ideal, pentru viori ideale, iar noi trebuie să descoperim imaginea aceasta ideală deși, fie spus între noi, oricît sîntem sau vom fi de perfecționați, nu o vom putea atinge probabil niciodată.

Pentru că vorbim de sonoritate, pasajul în care basul, acompaniat de coardele grave, evocă apariția peștilor a sunat excepțional de frumos încă de la repetiție dar mai ales la concert.

Este unul din cele mai frumoase momente din oratoriu, scris cu măiestrie și îndrăzneală. Violele divisi, violoncelii divisi sînt de un efect extraordinar. Vocea nu trebuie să fie acoperită de ele dar nițel „înnecată", ca și cum ar veni din fundul mării.

Ascultătorii au fost foarte impresionați de ideea dumneavoastră de a acompania duetul Adam-Eva de un cor pe jumătate șoptit.

Zgomotul răsuflării are o notă de mister care e foarte frumoasă. Am fost primul care a folosit un asemenea procedeu în *Oratoriul* meu *„Paradisul pierdut"*.

Atmosfera este mai curînd dramatică decît paradiziacă.

Bine, dar momentul *este* dramatic. Dialogul dintre Adam și Eva, iubirea lor înaintea iubirii — asta este ceva dramatic. Trebuie numai să știi să înțelegi.

Pasajele corale au fost toate deosebit de impresionante.

Ah, da ? Spuneți-mi, vă place corul final ?

Desigur, Maestre.

Mie mi-a trebuit foarte mult pînă să ajung a-l gusta, să înțeleg intervențiile soliștilor. (Haydn nici nu precizează care soliști cîntă). Îl dirijez altfel astăzi. De pildă, ultimele acorduri le fac foarte liber. Mai de mult, le cîntam aproape în tempo.

Ce părere aveți despre execuția ansamblului ?

O să vi se pară curios dacă vă spun că, dintre toți, corul mi-a plăcut cel mai mult. Atent, prompt, contactul s-a stabilit din primul moment.

În ce privește orchestra — și aici vă rog să înțelegeți bine ceea ce vreau să spun — orchestra este mai bună decît modul ei de a cînta. Instrumentiștii sînt talentați. Mi-au plăcut primul clarinet, primul oboi și, în general, m-am înțeles foarte bine cu instrumentiștii tineri care s-au adaptat stilului meu numaidecît. O mențiune specială pentru primul violoncelist care a acompaniat recitativele. N-a fost o treabă ușoară dar el s-a achitat perfect. În ansamblu însă, coardele n-au un stil unitar de execuție și de aceea nu sună prea omogen. Ar trebui să cînte mai multă muzică de Haydn.

Soliștii au fost foarte buni. Emilia Petrescu cîntă minunat și e excepțional de muzicală. Am urmărit-o în timpul repetițiilor și vedeam cum sesizează tot ce se întîmpla în orchestră. Valentin Teodorian are de asemenea o sensibilitate artistică deosebită și e foarte simpatic. Cît despre Helge Bömches, iată un element tînăr și dotat care promite mult.

Cum vă simțiți la București ?

Minunat. Îmi place mult țara dumneavoastră. Nu numai ca peisaj dar și ca atmosferă. E relaxantă, proaspătă și mai ales sănătoasă. M-a impresionat tineretul de aici, un tineret sănătos, imposibil de comparat cu cel occidental, drogat și corupt. Și apoi, contactul uman cu românii este excepțional de agreabil, toți sînteți drăguți, ospitalieri.

Veți mai reveni pe la noi ?

M-am gîndit foarte serios la treaba asta și m-am hotărît să revin. Nu știu cînd, sînt foarte prins, dar voi reveni negreșit pentru că m-am atașat de țara dumneavoastră și cred că o înțeleg.

Vă mulțumesc, Maestre, în numele cititorilor revistei „Muzica" și... pe curînd.

ALICE MAVRODIN

IGOR MARKEVITCH LA PUPITRUL FORMAȚIILOR RADIOTELEVIZIUNII

Revelația bucuriei de a cînta și de a asculta muzică, revelația puterii spirituale a operei, create la chemarea Euterpei, constituie mai înainte de orice blazonul emoțional al concertelor bucureștene dirijate de Igor Markevitch.

În program, *Oratoriul „Creațiunea"* de Josef Haydn — frumusețea nobilă a acestei pagini dorește Markevitch, s-o redescopere, s-o reînvie din fila partiturii pentru a o încredința apoi sensibilității publicului.

Personalitate artistică de copleșitoare autoritate și forță de comunicare emoțională, dirijorul se retrage total din fața oricărei intenții de spectaculos, respinge orice acțiune vizuală care ar putea diminua cît de puțin supremația absolută a interesului auditiv. Mărturisesc chiar, că poate niciodată n-am înțeles mai bine, profunzimea ideii „nu vă serviți de muzică, serviți-o", formulată cîndva de Dinu Lipatti, ca în această recentă întîlnire cu arta marelui dirijor. Este de-a dreptul uimitoare dorința — aș spune — de „anonimat" spre care tinde această personalitate în momentul actului interpretativ. Sobrietatea exemplară și simplitatea expresivă apar principii definitorii profilului său dirijoral. Nimic în afara esențialului artistic, și-n numele lui vorbesc solicitarea ardentă a ochilor, puterea de concentrare transmisă colaboratorilor din scenă, precizia interferată cu rafinamentul extraordinar al indicațiilor. Dusă pînă la limita posibilă a economiei de mijloace, gestica lui Markevitch se dezvoltă sub imperiul filigranului de suprem rafinament muzical. Dirijorul refuză de altfel întrebuințarea bagheței, acordînd fiecărui deget capacitate de comunicare a intenției expresive. Așadar, multă distincție și discreție, dar în același timp o pregnantă claritate și certitudine în impunerea concepției artistice.

Totodată măiestria tehnicii dirijorale își indică valoarea și prin asigurarea unei depline autonomii a fiecărui braț, astfel încît coordonarea planurilor interpretative beneficiază simultan de un sprijin atît ritmic cît și în formularea frazării.

Acest ultim element constituie însă preocuparea spre care converg toate datele de știință dirijorală proprii lui Igor Markevitch. La repetiții explicațiile sînt puține, dar riguroase și trimise precis la obiect. Timpul nu se pierde cu prelegeri de cultură muzicală ci păstrează o întrebuințare de maximă eficiență a lucrului. Dar nu înseamnă că repetițiile cu Igor Markevitch sînt reci, austere. Dimpotrivă ! Se naște o atmosferă deosebit de caldă în care maestrul transmite tuturor plăcerea în sine a muncii de pregătire interpretativă.

În același context vibrează totodată, mai presus de orice, prezența seriozității și a concentrării profesionale. Întreruperile dirijorului au în vedere grija de a nu obosi atenția colaboratorilor. Sînt puse la punct imperfecțiunile tehnice, dar fără a se pierde în migală plictisitoare a amănuntului de strictă execuție. Supremația maestrul o acordă construcției muzicale a partiturii, adică elementului de unde începe propriuzis semantica noțiunii de „interpretare", cu care confundăm de obicei rezultatele ce se află de fapt doar în zona corectitudinii executării. Dirijorul solicită conturarea pe zone mari a liniilor muzicale principale pe baza unor frazări de rară sensibilitate. În-

treaga concepție interpretativă pornește de la o precisă identificare cu specificul emoțional și arhitectural al partiturii, avînd permanent în față o viziune clară de ansamblu, preocupată de pregătirea cumulativă a ceea ce trebuie să constituie „finalitate artistică".

„Ascultați muzică și ascultați-vă reciproc" — rămîne principiul fundamental al repetițiilor cu Igor Markevitch. Consecințele ? Le-am trăit în sala de concert cînd oratoriul *„Creațiunea"* de Haydn a răsunat cu puterea interpretării, menită să rămînă memorabilă în viața tuturor acelora care au cîntat sau ascultat atunci. Prezentarea lucrării urmărea o formă foarte strînsă, lipsită de pauze amuzicale. Înlănțuirea imaginilor se desfășura impresionant de cursiv. O impresionantă transparență reflecta construirea edificiului sonor. Pregnanță ritmică, claritatea desenului polifonic și armonic, inteligență muzicală în frazare, simțul proporțiilor, primordialitatea planului tematic principal, fidelitate stilistică, acestea și încă multe multe altele, primeau la solicitarea dirijorului o superioară echivalență interpretativă dată cu capacitate și dăruire artistică de corul (pregătit de Aurel Grigoraș) și orchestra simfonică ale Radioteleviziunii Române sau de prestigioasa echipă de soliști : Emilia Petrescu, (prezență artistică pur și simplu sublimă) Valentin Teodorian și Helge Bömches.

Simțeai amprenta unei totale valorificări a disponibilității profesionale existente. Maestrul dăruise interpreților încrederea în forța lor artistică, le determinase respectul și fluiditatea înțelegerii în scenă ; de aici și acea dorință a fiecăruia dintre ei de a nu greși, de a participa cu tot ceea ce talentul și școala îi înzestrase artistic, de a purta individual răspunderea pentru frumusețea rezultatului de ansamblu. Expresivitate, poezie a nuanțelor, sensibilitate elegantă, modulație extrem de fină a coloritului sonor slujeau efectul auditiv. Nu ți se oferea perfecțiunea artistică a unei înregistrări (nici nu s-ar fi putut de altfel o asemenea rezolvare la gradul de exigență muzicală al dirijorului, doar în cele cîteva repetiții posibile în limitele unui concert de stagiune). În schimb devenisem martorii unei interpretări ce înlocuise tot ceea ce înseamnă „forțat, căutat, superficial sau ostentativ", cu o fascinantă simplitate, noblețe și senzație de mare superioritate intelectuală.

A fost o emoționantă lecție de muzică, dată tuturor, interpreți și public, o lecție de muzică ce a restabilit pentru o clipă, certitudinea sensului valoric, pe care îl împrăștiem astăzi cu atît de nejustificată dărnicie. De altfel nici nu s-ar fi putut atinge o altă semnificație finală, atîta vreme cît la pupitru se afla o personalitate ca aceea a lui Igor Markevitch — acest maestru al coloritului, al subtilității expresive, al rafinamentului și adevărului muzical.

TEODORA ALBESCU

PRIME AUDIȚII : CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL DE WILHELM BERGER

Prezența, în același program al concertului simfonic al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijată de Charles Brück (Franța), a două prime audiții contemporane justifică neîndoios menționarea acestei manifestări ca deosebită, în luna decembrie. Dacă ar fi trebuit să apreciem concertul doar prin prisma realizării dirijorale, puteam lesne să ne limităm la o inserare informativă, meritul dirijorului nedepășind limita cotidienelor realizări. De fapt, profilul programului se anunța spectaculos prin adăugarea unei a treia prime audiții — aparținînd lui Xenakis — care din păcate a fost înlocuită, prin prudență excesivă, cu *Simfonia a II-a* de Brahms. Totuși, reținînd cele două lucrări create de muzicienii despre care vorbim, se cuvine să le acordăm semnificativa importanță în lărgirea tematicii concertelor Radioteleviziunii.

Simfonia a II-a de Lutoslawski, lucrare premiată la „Tribuna internațională a compozitorilor contemporani" (Paris—1968), ne înfățișează un muzician care descifrează, în fenomenul sonor actual, o multitudine de sensuri dramatice. Dominanta aceasta, spectaculos dramatică face ca *Simfonia,* dincolo de o structură riguros elaborată, să impresioneze prin tumultul discursului, prin extrema bogăție a efectelor orchestrale. Prin aceasta, lucrarea se impune, situîndu-se într-o zonă de muzică contemporană accesibilă ascultătorului. La polul opus, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Wilhelm Berger oferă o mai amplă paletă expresivă. Aceasta,datorită trăsăturilor stilistice ce sînt definitorii creatorului, care preferă poezia elegiacă, îmbinarea epicului cu meditația, chiar cu riscul unui spectacol sonor mai puțin luxuriant. Am spune însă că drumul componistic al lui Wilhelm Berger — și *Concertul* acesta este un clar argument — tinde spre durabilitate în timp, nu spre șocul momentan. De aici și sentimentul care urmează audierii muzicii sale, acea dorință a reiterării. Fie că amintim lucrări deja prezentate, fie că ne referim la *Concertul pentru violoncel,* această reacție, firească, este rezultatul unei concepții filozofice care dă umanismului exprimării vibrația autenticului. Conceput ca o amplă baladă, în care rivalitatea solist-orchestră se convertește în colaborarea unității cu ansamblul, *Concertul* nu refuză tensionările dramatice dar, prin evoluția complexă a discursului, revine mereu spre centrul dezbaterii meditative a ideilor. Atitudinii oarecum romantice de principiu, îi corespunde un limbaj care este contemporan ca structură, prin alcătuirea tematicii din irizații modale și cromatice, prin culoarea cameleonică a timbrurilor. Ni se pare demn de semnalat, ca o certă victorie, în contextul unei perioade în care concertul instrumental trece printr-o criză a genului, felul în care Wilhelm Berger a reu-

şit să conducă forma de exprimare spre date constitutive tipice. Căci, *Concertul pentru violoncel* este în primul rînd un „concert", aşa cum îl consacră tradiţia, nu epigonic, dar fidel artei solistice. Poate, această demonstraţie, atît de greu de făcut, aparţine şi excelentei versiuni datorate cellistului Cătălin Ilea, care a impus partitura printre cele mai de valoare realizări concertante ale muzicii româneşti contemporane.

„TANNHÄUSER"

Premiera Operei române, cu *Tannhäuser* de Richard Wagner, se înscrie într-un plan repertorial mai vast, vizînd o necesară completare tematică a vieţii noastre muzicale. Ani de-a rîndul, lipsa principalelor lucrări wagneriene, într-un teatru care în stagiuni anterioare prezentase aproape toate titlurile de seamă — pînă şi temutul *Tristan şi Isolda*, în 1938 — aducea o nemeritată umbrire a calităţilor interpretative existente. Dar, dincolo de posibilităţile de interpretare, o asemenea lipsă avea repercusiuni şi asupra formării publicului, cu precădere în „stil italian". Cu *Maeştrii cîntăreţi* sau *Lohengrin*, asemenea carenţe nu se rezolvaseră, dacă ţinem seama că aceste premiere, notabile la vremea lor, se excludeau una pe alta. Poate că acum, cînd se adaugă un al treilea titlu, vom avea satisfacţia reluării celorlalte două, spre beneficiul incontestabil al progresului artistic şi al educaţiei muzicale prin teatrul de operă.

Alegerea operei *Tannhäuser* a fost probabil determinată de caracterul „mai" accesibil al partiturii, în comparaţie cu creaţiile mai tîrzii ale compozitorului. O oarecare tentă italiano-franceză, în concepţia dramaturgică, dar şi în cea muzical-vocală, o anecdotică bogată în aspecte contrastante, posibilitatea unei montări cu efecte spectaculoase pledează pentru această opţiune. Realizatorii au ţinut seama de avantaje, dar, să recunoaştem, le-au exploatat cu destulă rezervă. Există desigur o explicaţie şi în acest sens, dacă ne gîndim că se tinde, în teatrul contemporan, la adoptarea unor versiuni moderne, în care factorul tradiţional să nu domine. Este adevărat, concepţia lui Jean Rînzescu continuă, ca şi la *Lohengrin*, să sublinieze specificul unei modalităţi sobre, simbolice. Ceea ce, în unele momente, atinge rezultatele scontate, chiar în defavoarea spectaculosului şi accesibilităţii. Ni se pare interesant tabloul concursului cavalerilor, de o severitate medievală impresionantă. Poate şi anumite secvenţe ale finalului merită a fi menţionate în acelaşi sens al economiei de mijloace, profitabilă muzical. Mai apropiat de atmosfera anonimă a concertului, tabloul al doilea pierde acest relief de epopee, aşa cum primul tablou, *Venusberg*, (cu toate eforturile interpreţilor şi coregrafului — Tilde Urseanu) reia (a cîta oară ?) obsesivul revuistic al Nopţilor valpurgiei. Iată deci, chiar pe plan regizoral, situate inconsecvenţe, acolo unde creatorul şi-a dat seama că păstrarea nestrămutată a ideii generatoare a montării ar fi făcut spectacolul inaccesibil. Dar nici aşa rezultatul de fond nu devine într-adevăr, o pledoarie pentru wagnerism, convingătoare pentru spectatorul neavizat. Urmărind probabil intenţiile regiei, Roland Laub dă decorurilor şi costumelor o nuanţare în care simbolismul sumbru devine o dogmă plicticoasă, iar senzualitatea o naivă pastişă după cărţile de morală. Tocmai aceasta lipseşte din întreaga montare — crezîndu-se desigur în fidelitatea faţă de compozitor şi dramaturg — o viziune plină de viaţă activă, în care întrebările esenţiale să declanşeze conflicte pe măsura frămîntărilor. Cu o asemenea accentuare s-ar fi ţinut seama şi de stadiul pregătirii publicului, pe care un spectacol Wagner trebuie să-l atragă, nu să-l obosească şi să-l îndepărteze. Oare cel care a asistat o dată la spectacol, doreşte să-l revadă ? În majoritatea cazurilor, credem că nu, ceea ce slăbeşte vitalitatea stagiunii.

Distribuţia premierei reuneşte cîteva personalităţi ale operei române, care dau interpretării vocale (şi într-o oarecare măsură actoriceşti) prestanţă. Cornel Stavru, în rolul titular, dovedeşte o lăudabilă rezistenţă vocală, dublată de dramatism şi tensiune emoţională, creînd una dintre cele mai reuşite prezenţe ale carierei sale. Mariana Stoica, sincer antrenată de generozitatea Elisabetei, păşeşte în domeniul muzicii wagneriene cu reali sorţi de izbîndă, datorită vocii şi datelor expresive. Mai sînt încă aici necesare acele retuşuri ce nu se obţin decît prin experienţe repertoriale repetate, care pot consacra tipul de cîntăreţ wagnerian, deocamdată cam rar prezent pe scena operei noastre. Îl recunoaştem poate, în mai mare măsură, la Nicolae Florei (Landgraful), datorită stilului actoricesc şi muzical cu care îşi rezolvă personajul. Viorica Cortez Guguianu (Venus) are de învins adversităţile unei partituri destinată sopranei dramatice. O face cu brio, îmbinînd eleganţa jocului cu măiestria cîntului, realizînd în duetul cu Tannhäuser momente demne de *Tristan*. Să amintim, dintre cavalerii-minnesängeri, pe Eduard Tumagianian, pentru sensibilitatea romantică a liedurilor cîntate prin care bravează manierismul, în favoarea poeziei autentice ; pe Nicolae Constantinescu, pentru promisiunile pe care le face în aria din Concurs. Restul distribuţiei se păstrează la nivelul unor prezenţe oneste, care în majoritatea cazurilor nu deranjează, dar nici nu adaugă un spor de calitate spectacolului. Incomparabilă este reuşita lui Stelian Olariu, care dă prin pasajele corale adevărate probe de măiestrie concertantă. De asemenea, preluînd spectacolul cu puţin timp înaintea premierei, Constantin Bugeanu transformă realizarea muzicală de ansamblu în adevărată performanţă, nu numai ca timp de pregătire, ci şi ca nivel de tălmăcire poematică a partiturii. De altfel, primul „vot de încredere" a fost acordat de orchestra Operei române, atît de des criticată pentru indiferenţa şi lipsa ei de profesionalism. Aici, aceeaşi orchestră interpretează muzica lui Wagner la valoarea concertantă a marilor spectacole. Nuanţele perfectibile observate sînt minime, în comparaţie cu rezultatul.

Premiera cu *Tannhäuser* este un eveniment pentru viaţa muzicală bucureşteană, este o lecţie de cultură pe care, sperăm, publicul o va înţelege. Acesta ar fi idealul, pe care îl doresc şi creatorii actualei mon-

tări. Pentru a-l atinge au depus eforturi meritorii, chiar dacă mijloacele folosite nu sînt întotdeauna cele potrivite. Să sperăm că spectatorul va ști să aleagă ceea ce este bun, în acest dificil drum al redescoperirii — tardive — a maestrului de la Bayreuth.

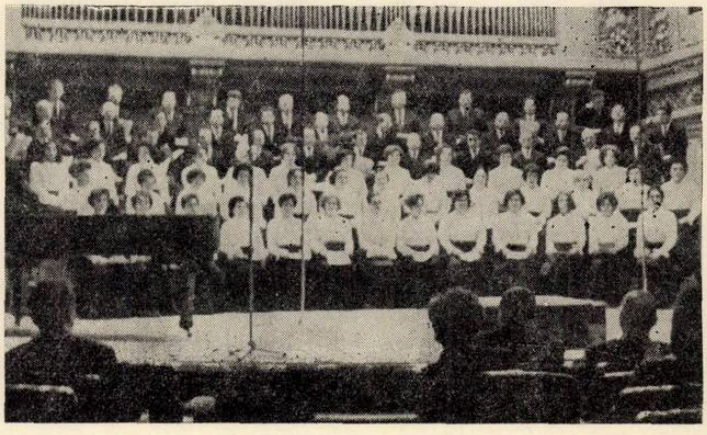
FILARMONICI DIN ȚARĂ LA BUCUREȘTI

S-a spus deseori, după ediţiile festivalului „George Enescu", că Bucureștiul se transformă, cu astfel de prilejuri, în capitală a muzicii. Să recunoaștem însă, în spațiul dintre festivaluri, caracteristica aceasta începea uneori să pălească, viața muzicală rezumîndu-se pentru melomanul bucureștean doar la concertele oferite de Filarmonica „George Enescu" și Orchestra Radioteleviziunii. După o destul de îndelungată așteptare, folosind prilejul turneului Filarmonicii, s-a hotărît invitarea „lumii muzicale" din țară, pentru a contribui la diversificarea calitativă și tematică a stagiunii. Dorim să semnalăm de la bun început că o asemenea inițiativă — sperăm începută acum, dar organizată și pe un plan de perspectivă — are o deosebită importanță. Căci, a invita să concerteze la București orchestrele filarmonice din țară nu este doar un moment de reușită maximă, oferită oaspeților. Publicul de concerte află totodată, concret, că există încă multe forțe artistice de care dispunem, pe care ne bazăm cînd apreciem efervescența vieții culturale românești contemporane. În marile orașe ale țării, asemenea orchestre își aduc, concert de concert, contribuția la educarea artistică, estetică și socială a celor care, laolaltă cu bucureștenii, construiesc realitatea zilelor evului nostru. Efortul lor, fără îndoială meritoriu, se cuvine apreciat la proporții ce țin seama de perspective. Iată de ce, microstagiunea filarmonicilor din țară, deschisă cu concertele orchestrelor din Oradea și Iași, este un eveniment în care laudele complezente nu-și au locul.

Tradiția muzicală a Oradiei este în primul rînd reprezentată de activitatea Filarmonicii, depășind aproape jumătatea unui secol. Un timp suficient de lung pentru ca realizările să capete rezonanța istoriei, să aibă greutatea actului creator matur. Surpriza calității concertelor este astfel explicabilă, ca o consemnare a muncii de colectiv, îndrumată de muzicieni capabili, dirijorii Miron Rațiu și Erwin Acél. Ne mirăm de fapt de ce a trebuit să așteptăm neapărat un asemenea turneu, pentru a-i cunoaște, deși prilejuri de a fi invitați să conducă orchestrele din București ar putea exista. Sperăm că, o dată cu demonstrația nivelului lor interpretativ, organizatorii stagiunii nu-i vor mai „omite". Repertoriul cu care orădenii s-au prezentat în cele două concerte reflectă seriozitatea abordării marilor zone ale literaturii universale și grija pentru popularizarea creației originale. Astfel, alături de două apreciabile versiuni ale *Simfoniei a III-a* de Beethoven și *Simfoniei a V-a* de Ceaikovski, am reascultat partituri românești deosebit de interesante, mai puțin cîntate, *Divertismentul pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduța și *Cinci dansuri din Bihor* de Constantin Silvestri. Deși poate părea banal, repetăm aprecieri în privința orchestrei, în acest caz de loc stereotipe. Omogenitatea partidelor — în special coardele — unitatea de grup, virtuțile solistice ale suflătorilor (chiar handicapați uneori de calitatea instrumentelor), pulsul cîntului de ansamblu, aparțin unei orchestre capabile să redea cu succes partituri dificile, impunînd publicului versiuni convingătoare.

Cei doi soliști ai programelor orădene, violoncelistul Valentin Arcu (*Concertul în Do major* de Haydn) și pianistul Gabriel Amiraș (*Concertul nr. I* de Beethoven) au contribuit efectiv la ținuta succesului obținut. Am apreciat în mod deosebit prezentarea personală și interesantă a partiturii beethoveniene, de către Gabriel Amiraș, manifestînd o vădită evitare a dogmatismului stilistic, în favoarea sincerității tensiunii expresive. Nu am dori să se creadă că impresiile notate în urma turneului Filarmonicii din Oradea au o nuanțare optimistă destinată încurajării ansamblului și conducătorilor săi. Considerăm acest turneu ca o realizare de prestigiu, pe care, pe viitor, o așteptăm să se repete, cu aceiași sorți de izbîndă.

Reîntîlnirea cu Filarmonica „Moldova" din Iași s-a desfășurat sub auspiciile unor succese anterioare. Actuala prezentare în sala Ateneului le confirmă, mai mult chiar, ne arată fațete noi, convingătoare pentru evoluția acestui ansamblu care devine cu fiecare an, o formație de prim rang în viața muzicală românească. Turneul ieșenilor nu a cuprins doar două simfonice, ci a încercat să aducă la București un „eșantion" al stagiunii de la sediu. Completat astfel cu un concert cameral — o formație excelentă de trio de coarde, compusă din Ștefan Lory, vioară, Gh. Haag, violă și Ștefan Zarnescu, cello — și de un concert „a cappella" al corului „Gavriil Musicescu" — dirijat de Ion Pavalache —, turneul s-a transformat într-o adevărată demonstrație de forțe artistice. Semnalăm însușirile cu totul deosebite ale formației corale, pentru care Ion Pavalache nu a precupețit nici un efort în con-



tinuarea glorioasei tradiții ieșene, nu numai în concertul coral, ci și în colaborarea cu orchestra simfonică. Concertul dirijat de Ion Baciu cuprindea poemul *Vox Maris* de George Enescu (redat cu o particulară concizie a imaginii, de o claritate aproape clasicizantă a formei) și *Prima suită* din baletul *Daphnis și Chloe* de Ravel, unde momentele corale ocupă un loc esențial. Ion Baciu, acest muzician pe care l-au consacrat pînă acum nu puține succese de prestigiu, ne-a oferit o versiune raveliană surprinzătoare prin vivacitate, tensiune și finețe, comparabilă cu coloristica lui Chagall. Surpriza a fost continuată de „bisul" oferit, ale cărui dimensiuni neașteptate nu-și aveau egalul decît în reușita interpretativă, culminație a întregului concert — cea de a doua Suită din *Daphnis și Chloe* ! Întîmplarea poate deveni uneori și sugestie, căci credem că prezentarea celor două suite în același concert este într-adevăr un „trouvail" fericit.

Deosebita calitate a orchestrei și maleabilitatea dirijorului, s-au făcut evidente și în alerta, dar riguroasa acompaniere a *Rapsodiei* de Rahmaninov — solist Dan Grigore. Pianist cu o tehnică spectaculoasă, Dan Grigore caută noi formule de interpretare a repertoriului romantic, modelînd sentimentalismul după criterii de lucidă construcție sonoră, ceea ce, deocamdată, îi reușește doar parțial la nivel maxim.

Din programul simfonicului dirijat de George Vintilă, am reținut în mod deosebit prima audiție a *Baladei* de Dumitru Bughici, lucrare vădind o consecvență stilistic-personală pe care și cu alte prilejuri am subliniat-o. Construită pe un arc unic, ce îmbină melopeea solistică cu încleștarea dramatică a întregii orchestre, *Balada* se situează în domeniul muzicii expresive, care preferă ideea, sentimentul, imaginea, unei luxuriante combinații de descoperiri sonore, „noi" doar pentru cîteva luni. George Vintilă i-a intuit substratul de alterare între meditația lirică și cea tragică, urmărind o gradată tensionare. Aceeași tendință spre dramatic, de astă dată însă mai spectaculoasă, am observat-o la dirijor în interpretarea *Simfoniei „cu clopote"* de Haciaturian, arhitecturată cu toate elementele genului monumental, chiar puțin prea teatral. George Vintilă, ca și Ion Baciu, reușește să obțină însă rezultatele scontate, datorită bunei educații artistice a întregului ansamblu. O reală satisfacție am avut-o reascultîndu-l, după o absență destul de lungă (studii de perfecționare în străinătate), pe violonistul Daniel Podlowski, ca solist al *Concertului* de Max Bruch. Podlowski comunică ascultătorului conținutul lucrării cu o forță în care simplitatea se unește cu trăirea, la un nivel unde ezitările sau inconsecvențele nu mai pot apărea. Este, actualmente, una dintre „primele viori" ale școlii noastre interpretative, un artist matur, de pe acum aureolat de prestigiul măiestriei. Cu aceste prezențe solistice, adăugate elementelor pe care le-am notat, turneul ieșean se înscrie în viața muzicală a Bucureștiului, printre evenimentele de seamă ale stagiunii.

GRIGORE CONSTANTINESCU

„PACIFIC ART TRIO"

Pe lîngă universitățile și școlile de artă americane, ființează adesea formații muzicale permanente, de prestigiu, care concertează cu regularitate pentru studenții doritori să-și însușească o cultură temeinică în domeniul respectiv. Cel mai bun exemplu al nivelului superior la care se pot situa asemenea ansambluri ne-a fost oferit, între altele, de *Cvartetul* de coarde al Școlii de muzică *„Juilliard"* din New York — atît de apreciat de publicul nostru cu prilejul apariției sale în cadrul recentei ediții a „Festivalului Enescu".

În noiembrie 1970, am primit vizita unei alte formații de cameră americane, care funcționează în prezent pe lîngă colegiul Scripp din Claremont — California. Muzicienii ce alcătuiesc acest *„Pacific Art Trio"* se prezintă cu cărți de vizită prestigioase. Astfel, violonistul Israel Baker a cîntat într-o formație de cvartet de coarde alături de colegi iluștri ca, Heifetz, Piatigorsky și Primerose ; violoncelistul Edgar Lustgarten a fost discipolul și colaboratorul celebrului Emanuel Feuerman ; în fine, Alice Shapiro descinde din cea mai faimoasă spiță a pedagogiei pianistice americane, fiind eleva Rosinei Lhevinne la școala „Juilliard".

Cele două concerte date de formația americană la Sala mică a Palatului au dezvăluit din plin resursele specifice ale artei sale interpretative. Personalitățile celor trei instrumentiști nu se suprapun, ci mai curînd se întregesc. Astfel, violonistul Baker are o anumită sclipire virtuoză, un cînt mai degrabă de factură romantică, în care frecvența *Portamentelor*, senzualitatea tonului, dezinvoltura parcurgerii pasajelor evocă ceva din arta lui Heifetz, cu toate că uneori o anumită „răgușeală" a sunetului violonistic mai scade din puterea de seducție a contribuției sale. Violoncelistul Lustgarten, pe de altă parte, se distinge printr-o atitudine muzicală de o perfectă noblețe și sobrietate, corectitudinea imperturbabilă a frazării și evitarea oricărei spectaculozități gratuite putîndu-se, doar arareori, învecina cu uscăciunea.. În fine, pianista Shapiro excelează în țesătura fină de virtuozitate și în unele culori sonore pure și intime ; i s-ar putea reproșa totuși o oarecare lipsă a reliefului și a consistenței sentimentului în muzica de un stil riguros, sever.

Astfel stînd lucrurile, cei trei alcătuiesc totuși o echipă sudată, care-și află terenul optim de manifestare în lucrările romantice, de amploare sonoră și expresie poetică, unde desfășurarea instrumentală și emoțională îi conduce dincolo de limitele a ceea ce am putea numi, în alte împrejurări, un „academism" al atitudinii. Pe această linie, interpretarea impresionantului *Trio în Do major*, opus 87, de Johannes Brahms ni s-a părut a fi reușita cea mai deplină a celor două seri. Transparența scriiturii din *Scherzo*, tipică pentru imaginația fantastică ilustrată, în asemenea pagini, de filiera Mendelssohn-Schumann Brahms, a fost admirabil întruchipată, ca și — paralel-masivitatea orchestrală a altor momente, sau acel duh al înneguratei melancolii a romantismului tîrziu de care este străbătut primul *Allegro*. Aproape tot atît de mult am apreciat redarea suculentului trio *Dumky*, opus 90, de Antonin Dvořák, una din cele mai perfecte realizări ale inspirației folclorice în muzica de cameră. Perpetua pendulare între duioșia gînditoare a melodiilor înrudite cu ceea ce am putea numi „cîntece lungi" și vitalitatea ritmurilor de tip *furiant* a fost restituită cu sinceritate și integrare eficientă în aspectele pitorești atît de particulare ale stilului maestrului ceh. În mișcările lente, am putut distinge unele dintre cele mai expresive gradații sonore din cîte ne-au fost oferite în cele două seri de muzică.

Mai puțin, trebuie s-o spunem, am apreciat redarea lucrărilor clasicilor vienezi Mozart și Beethoven, handicapate de o oarecare masivitate și duritate în primul caz, de o anume platitudine a expresiei în cel de al doilea. Este drept că *Variațiunile op. 121 A*, explicabil mai puțin cunoscute, nu reprezintă cu mare strălucire epoca, atît de bogată altminteri în capodopere, a maturității beethoveniene. Ne-a interesat, în fine, să ascultăm un *Trio* de Erich Korngold (1897—1957), lucrare cu abundente ecouri romantice, prelungite pînă în intonațiile vieneze înrudite cu spiritul multora dintre iluștrii Starauss. Copil minune ca interpret și compozitor, Korngold a compus acest *Trio* în 1909, deci la vîrsta de 12 ani, ceea ce este desigur impresionant prin stăpînirea precoce a meșteșugului ; la drept vorbind însă, efortul interpretativ considerabil al oaspeților nu părea a fi justificat de calitățile intrinsece ale muzicii.

Prietenoși și modești în atitudini, de mare onestitate profesională în arta lor, membrii ansamblului *„Pacific Art Trio"* ne-au făcut să ne întărim, odată mai mult, convingerea în semnificația umană deosebită a muzicii de cameră.

ALFRED HOFFMAN

„DON QUIJOTTE"

Baletul *„Don Quijotte"* nu reprezintă, desigur, cel mai reprezentativ titlu ales pentru ilustrarea orientării și a preocupărilor actuale ale valorosului colectiv bucureștean, ci intenția de a contribui la menținerea dansului clasic, pe poante, fiind totodată și un antrenament necesar soliștilor și membrilor ansamblului.

Actuala premieră apelează la o muzică de mult discutată și depășită azi, de compozitorul secolului trecut Ludwig Minkus. Este însă pretabilă pentru dans, prin varietatea ritmurilor și prin melodicitatea sa ușor de reținut.

Libretul baletului, inspirat de titlul cunoscutului roman al lui Cervantes, a fost conceput de Marius Petipa, care, apoi, la premiera din 1869, pe scena Teatrului Mare din Moscova, a mai semnat regia și coregrafia.

Apelînd la muzica lui Minkus — în care au fost făcute o serie de modificări în vederea unei versiuni prezentate pe scena leningrădeană — montarea bucureșteană reprezintă însă o variantă novatoare a baletului. Noua regie și coregrafie, semnată de Vasile Marcu, apare ca o vădită reușită a maestrului de balet. El concentrează acțiunea stufoasă a versiunilor anterioare în trei părți de o bine gîndită dramaturgie, alcătuindu-și un nou scenariu coregrafic. Partea întîi are un caracter introductiv, în care eroul (în prolog) este prezentat ca un hidalgo legendar ce devine cavaler rătăcitor sub numele de Don Quijotte, întîlnind apoi pe femeia visurilor sale fanteziste, Dulcineea del Toboso, în realitate o modestă dar frumoasă tînără fată pe numele ei adevărat Quitteria. Înlocuind în acest act mizanscenele cu dans, pantomimele cu grația poantelor, Vasile Marcu și-a impus această modalitate de-a lungul întregii acțiuni, peste tot substituind dansurile de caracter cu cel de poante. Au căpătat astfel un farmec nou dansurile florăreselor, dansul fetelor cu Sancho Pancha și, mai ales, cel al toreadorilor, o armonioasă fuziune de dans clasic, și de caracter cu momente-pasaje de comedie ridicolă, impuse de intervențiile lui Don Quijotte, Sancho Pancha ale îngîmfatului Camacho sau a tatălui Quitterei.

Pe aceste considerente este meritorie modalitatea în care au fost reliefate distinct acțiunile individuale ale fiecărui personaj — și sînt atît de multe —, felul în care au fost conturate — separat și global — făcîndu-le apte înțelegerii spectatorilor. Evidențierea solistică a fost permanent grefată pe mari și neîntrerupte scene dansante de ansamblu.

Așa se prezintă și actul II, grupat în trei tablouri ce povestesc peregrinările și pățaniile lui Don Quijotte ; la cîrciuma din Barcelona, în mijlocul țiganilor și apoi „Visul" — autentică scenă de mare balet clasic.

Actul II închide ciclic dramaturgia coregrafică, constituindu-se, la rîndul său, din trei părți : un dans

de curte, pe pas de menuet cu mișcări mai evoluate, urmat de boleroul dansat de o pereche solistică — Mercedes și Espado — apoi, ca centru al acțiunii, transpunerea exactă a virtuozităților tradiționalului pas-de-deux al Quitteriei cu Basil și în final, constant formei de încheiere a actelor prin scene mari de ansamblu, regizorul a creat două noi dansuri Fandango și „grande scène finale" pe ritmul seguidilliei din actul I, adusă ca o apoteoză a baletului.

Legat de această particularitate a montării bucureștene, se cade ca primul cuvînt laudativ să fie spus ansamblului de balet, cel mai solicitat interpret, care își certifică din nou coeziunea sa adeseori remarcată și salutată.

Soliștii spectacolului fac parte din garnitura de forță a scenei bucureștene. Desigur, cea care se impune în primul rînd este Ileana Iliescu, pe care spectacolul o consemnează cu o fermitate de nezdruncinat ca una din cele mai indicate interprete ale scenelor lumii în acest rol, aflîndu-se într-o perioadă de apogeu a măiestriei sale, desfășurînd rolul cu multă siguranță, aplomb, virtuozitate și strălucire. Viteza manejurilor sale *en picquet,* amploarea inegalabilă a grands ronds-de-jambes-urilor, ușurința și finețea execuției pas-de-bourreus-urilor, ritmul alert în care execută numărul impresionant de fouettés-uri, înălțimea și precizia jetées-urilor, alături de alte mișcări specifice coregrafiilor de anvergură impresionează și cuceresc asentimentul unanim.

La fel de bine interpretativ și cu aceiași precizie a dansului, partenerul ei Marin Ștefănescu a apărut mai estompat în acest cuplu, dar faptul se datorează pe de o parte coregrafiei redusă intenționat de coregraf spre a lăsa liberă figura prim-balerinei, iar pe de altă parte handicapului de aplomb și rutină a Ilenei *Iliescu.*

Spectacolul secund a fost susținut în aceleași roluri de Rodica Simion și Ion Tugearu, cu un aport interpretativ mai subliniat pe linia actoricească, deși nu a avut strălucirea premierei.

În alte roluri au apărut : Valentina Massini (Mercedes) la aceiași înaltă, binecunoscută ținută, Ion Tugearu (Basil și Espado) Petre Ciortea (Espado) dăruindu-se convingător rolurilor ardente, Raul Erceanu — un reținut, dar pregnant Don Quijotte —, Bojidar Petrov — agitatul și comicul Sancho Pancha, Mihaela Crăciunescu, de o egală fermitate în dansul clasic și de caracter, Martha Hertheg, Gabriela Nicolescu, Ioana Neguț, Luminița Dumitrescu, Victor Marcu și Ion Sabău.

Un factor de seamă ce colaborează consistent la succesul baletului este scenografia. Înțelegînd rolul dramaturgic al ansamblului scenic, Ofelia Tutoveanu a însoțit cu linia decorurilor și a costumelor coregrafic mișcarea conlucrînd la obținerea unui plus de expresie și efect.

Executarea partiturii muzicale de către Orchestra Operei condusă de Cornel Trăilescu a fost, în general, de bun nivel, deși uneori trecerile spre momentele culminante au fost făcute prea brusc, accentuînd caracterul superficial al muzicii și surprinzînd pe interpreții de pe scenă.

Vizionînd acest spectacol, înviorat în montarea bucureșteană, viitoarele montări promise de colectiv sînt așteptate cu și mai mult interes, sperînd a fi abordate cu aceiași inventivitate și originalitate.

ȘTEFAN BONEA

CORUL BĂRBĂTESC „KAVAL" DIN BULGARIA

Înființat acum 43 de ani, corul „Kaval" a desfășurat o bogată activitate concertistică atît în Bulgaria cît și peste hotare (Cehoslovacia, Anglia, Jugoslavia, Franța, Ungaria) și a fost distins, nu o dată, cu laurii unor concursuri naționale și internaționale.

Concertul susținut în sala Ateneului Român a evidențiat certele calități vocale de care dispune în prezent acest cor bărbătesc. În aproape toate piesele prezentate a atins trepte ale măiestriei interpretative, nelăsîndu-ne nici un moment impresia că ne aflăm în fața unei formații corale de amatori. Întregul program ne-a apărut variat, bine șlefuit. Sub conducerea competentă a dirijorului Athanase Margaritov lucrările executate au dobîndit pe alocuri adevărate sonorități de orgă.

Am ascultat, într-o interpretare convingătoare, lucrări inspirate din trecutul de luptă al poporului bulgar : *Nemuritorii* de Gh. Dimitrov, o partitură dedicată luptătorilor pentru libertate națională, balada *Spînzurătoarea lui Vasil Levski* pe textul poetului bulgar revoluționar Hristo Botev, *Muntele Koniuh,* cîntec al partizanilor din Slovenia, balada *Călăreții* de

Petco Stainov și lucrări inspirate din construcția socialistă.

În partea a doua a programului, Corul a redat într-o admirabilă interpretare partituri aparținînd repertoriului universal, printre care unele coruri din opere de Mozart și Verdi.

Soliștii formației (dr. Ivan Ahciiscki, Dimiter Vălev, Iordan Vidov), tenori ce dispun de voci bine timbrate, au cucerit ropote de aplauze. O notă bună pentru pianistul formației Nicola Diulgherov.

CORUL PALATULUI CULTURII DIN PLOIEȘTI, ÎN BULGARIA

Ca răspuns al vizitei întreprinse în România de către corul „Kaval" din Bulgaria, *Corul Palatului Culturii din Ploiești*, dirijat de Gheorghe Ionescu, a susținut un turneu în Bulgaria prezentînd o serie de spectacole în orașele Russe, Tîrnovo și Sofia.

Corul Palatului Culturii din Ploiești se prezintă azi ca o valoroasă formație de amatori, cu un repertoriu variat, continuînd o bogată tradiție a genului, începută acum mai bine de un veac. Corul este laureat al mai multor concursuri republicane de amatori și a fost distins cu ordinul „Meritul Cultural" cl. I. Trebuie menționată activitatea sa concertistică desfășurată în țară și peste hotare (la festivalurile internaționale „Europa cîntă" de la Budapesta și Concursul organizat de B.B.C. „Să cînte popoarele" la Londra, ambele în anul 1968).

Despre recentul turneu din Bulgaria, ziarul *Rabotnicesko Delo* din 29 nov. 1970, comentează sub semnătura lui S. Vidas : *„Prin interpretarea sa, corul și-a etalat pe deplin posibilitățile interpretative reale : sunet catifelat și bine pus la punct, omogenitate în cadrul părților și a întregului cor, plasticitate în frazare și dicție clară... au plăcut publicului și au fost mult aplaudate „Serenadă" a clasicului român Ciprian Porumbescu precum și unele lucrări de compozitori români contemporani printre care trebuie să menționăm în mod special „Păstorița" de M. Negrea și cele două cîntece ale lui St. Dinu.*

CONSTANTIN RĂSVAN

IMPLICAȚIILE TRADIȚIEI

Istoria Sibiului e veche și nu trebuie cercetată numai în hrisoave. Vestigiile trecutului, care au rezistat cu demnitate veacurilor, privesc și azi ca și odinioară, vorbind direct și emoționant despre lupta pe care au dus-o cu vicisitudinile timpurilor.

Plasat la confluența drumurilor, beneficiind de o poziție favorabilă cunoașterii curentelor de cultură europeană, Sibiul a putut capta de timpuriu ideile înnoitoare pe care le-a înregistrat și le-a investigat, reținînd și încorporînd numai ceea ce i se potrivea și-i folosea.

O cît de sumară incursiune în istoria culturii acestor meleaguri te face să crezi că încă primii zidari ai cetății, cînd au început să dureze zidurile, au croit haina atît de artistică a orașului recitînd versuri din Pindar în acompaniament de lăută.

Nu sînt multe orașe ai căror ctitori să lase peste veacuri o asemenea valoroasă mărturie de sensibilitate, cultură și gust artistic cu care pe drept cuvînt se pot mîndri urmașii lor din zilele noastre.

În contextul dezvoltării artelor sibiene, muzicii i s-a acordat întotdeauna un loc de frunte, ceea ce i-a și făcut pe istorici să afirme că Sibiul alături de alte cîteva centre poate fi considerat „leagăn al artei muzicale culte românești".

Afirmația mi se pare perfect îndreptățită, datele pe care arhiva orașului le posedă dovedind privilegiul de care întotdeauna s-a bucurat arta sunetelor.

La începutul secolului XVI cînd multe cărămizi mai erau încă de pus pentru a da orașului fizionomia de astăzi, aici a trăit și a creat faimosul organist Hyeronimus Ostermeier care a jucat și un rol foarte însemnat la întemeierea unei școli organistice în Transilvania. Același secol l-a cunoscut și pe nu mai puțin celebrul cîntăreț din lăută Valentinus Greff-Bakfark (1507—1576) în ale cărui lucrări se întîlnește frecvent influența cîntecului din regiune.

În secolul XVII este pomenit cu admirație muzicianul Gabriel Reilich, artist foarte stimat de concetățenii săi, organist și compozitor de talent care ne-a lăsat numeroase cantate și motete.

În secolul următor unul dintre elevii lui Johann Sebastian Bach, Petrus Schimert era organist al bisericii evanghelice, purtînd titlul pompos dar prestigios de „Director et Organiste Catedrale Cibiniense".

Începînd din anul 1774, palatul guvernatorului Samuel Bruckenthal, care mai tîrziu avea să adăpostească prețioasa colecție de renume mondial, devine centrul muzical-artistic al orașului, găzduind cu regularitate concertele orchestrei orășenești, formație profesionistă care izbutea pare-se să satisfacă rafinatul gust muzical al auditoriului acelor timpuri.

Se cuvine să semnalăm faptul că multe lucrări noi erau cu promptitudine executate de muzicienii sibieni, cum a fost printre altele cazul cu *„Creațiunea"* lui Haydn prezentată în concert în anul 1800, deci numai la un an după Viena.

Este incontestabil că un rol primordial în promovarea și răspîndirea artei, în formarea și dezvoltarea gustului pentru teatru și muzică l-a jucat Teatrul orășenesc inaugurat în 1787. În momentul cînd acest important lăcaș de cultură își deschidea porțile, alte centre europene ca Budapesta sau Praga încă nu se

bucurau de o scenă proprie cu activitate artistică permanentă.

Merită să notăm că în 1788, deci la numai un an de la inaugurare, în noul templu al Thaliei au avut loc 130 de reprezentații de operă și teatru, cifră mai mult decît impresionantă pentru acele vremuri.

În secolul XIX activitatea muzicală, mereu impulsionată de „setea" nepotolită a locuitorilor, obține noi succese. Pături tot mai largi ale populației sînt atrase de arta sunetelor și datorită muncii de educare, desfășurată neobosit de asociațiile muzicale românești și germane care se născuseră la acest început de veac.

Anul 1839 marchează un eveniment care va influența dezvoltarea vieții muzicale : înființarea societății „Musikverein" destinată a centraliza și sprijini unele posibilități artistice ale orașului, mai ales pe tărîmul educației.

În sala redutelor în 1846 are loc recitalul marelui pianist și compozitor Franz Liszt, iar 33 de ani mai tîrziu, în 1879, în orașul în care „în fiecare casă cel puțin un om cînta la un instrument" au poposit alți doi giganți ai muzicii veacului trecut : Johannes Brahms și Josef Ioachim.

A doua jumătate a secolului XIX cunoaște o intensificare a activității corale. În 1854 se naște corul studenților seminarului teologic și în 1870 un cor mixt, compus din meseriași și intelectuali români care în 1873 formează „Reuniunea română de muzică", condusă timp de 18 ani (1881—1899) de eminentul muzician Gheorghe Dima.

Începutul secolului nostru consemnează o evoluție meritorie a vieții muzicale sibiene care, mărindu-și cercul suporterilor, își lărgește și sfera de activitate.

Deși privirea retrospectivă pe care am încercat-o în articolul de față este sumară și implicit incompletă, munca neobosită de cercetător a lui Timotei Popovici, care timp de 50 de ani a strîns și prelucrat cîntecul locurilor acestea, trebuie totuși amintită și subliniată.

Între cele două războaie mondiale, tradiția artistică deja seculară a făcut noi cuceriri, continuînd să înglobeze valori noi, faima cetății devenind din ce în ce mai notorie.

Concertele de orgă ale lui Franz Xaver Dressler concertele formațiilor corale, numeroasele recitaluri și muzica de cameră, concertele simfonice, etc. invederează existența unei vieți muzicale intense care se străduia să țină aprinsă flacăra unei prestigioase tradiții.

Prezența la Sibiu a lui Richard Strauss (22 martie 1921) care l-a acompaniat la pian pe cîntărețul Franz Steiner din Viena ca și a lui George Enescu (19 octombrie 1937) dovedește importanța acestui centru muzical pe care-l onorau cele mai strălucite spirite ale epocii.

După 23 August 1944, moștenitorii acestei impresionante zestre au preluat cu *grijă*, *respect* și *măsură* firul tradiției căreia au încercat să-i adauge noi valențe și dimensiuni.

Încă din 1945 s-a creat Filarmonica care, prin concertele săptămînale pe care le organizează, îndeplinește un act de cultură esențial. Îndrumată cu pricepere de excelentul muzician care este dirijorul Henry Selbing, a cărui personalitate muzicală este o certă garanție, Filarmonica din Sibiu poate, după un sfert de veac de cînd ființează ca unitate artistică independentă, să prezinte un bilanț mai mult decît onorabil.

Corul „Bach" este condus de veșnic tînărul și entuziastul profesor Franz Xaver Dressler — a cărui neobosită și multilaterală activitate artistică de decenii stîrnește unanimitatea unor călduroase aprecieri.

Corul „Gheorghe Dima", format din peste 100 de membri, deținător al valoroaselor tradiții corale sibiene pe care le-a preluat și șlefuit pe măsura timpurilor, oferă sub conducerea dirijorilor săi Gheorghe Șoima, Iorgu Sandu, Ion Arsiu, Vicențiu Fântînă, concerte de o înaltă ținută artistică.

Această prețuită formație care contribuie atît de eficient la munca cultural-artistică pe care Comitetul Județean de Cultură și Artă o desfășoară în perimetrul județului (poate că și accesibilitatea genului îi ușurează contribuția), merită toată lauda.

Corul de cameră al Casei de Cultură a Municipiului Sibiu, dirijat cu evident talent de Doru Constantiniu, tînără înjghebare corală pe care nu de mult am avut plăcerea s-o ascult în sala „baroc" a Muzeului Bruckenthal, mi-a lăsat o foarte puternică impresie. Ușurința și măiestria cu care acest ansamblu abordează stiluri foarte diferite, intonația perfectă, subtilitatea nuanțelor trebuie subliniate cu o linie groasă.

De-a lungul ultimului pătrar de veac, mulți artiști de renume, străini și români s-au oprit aici, împărtășind sibienilor cîte ceva din arta lor.

Reprezentanți de seamă ai artei muzicale interpretative românești ca : Constantin Silvestri, Ion Voicu, Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Nicolae Herlea, Emilia Petrescu sau interpreți străini ca Sviatoslav Richter, Monique de la Bruchollerie, Kioto Tanaka, Iwy Gițlis și mulți alții pe care în fuga condeiului i-aș putea omite fără să vreau, au lăsat înscrise în letopisețul cetății popasurile lor artistice.

Răsfoind numai programele Filarmonicii ești izbit de frecvența lucrărilor românești.

Numele lui Iacob Mureșianu, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Aladar Zoltan, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Alexandru Pașcanu, Dumitru Bughici, Liviu Glodeanu, Wilhelm Berger și mulți alții, ca să nu-l mai citățm pe George Enescu, sînt prezente în concerte, dovedind preocuparea constantă pentru creația autohtonă, preocupare pe care de altfel și celelalte formații sibiene o arată.

De cîțiva ani, anual se organizează festivitățile cunoscute sub numele de „Cibinium" ample și variate manifestări artistice care și-au și cîștigat un binemeritat renume. Utilizînd cu pricepere toate forțele artistice locale și asigurîndu-și totodată concursul unor interpreți din alte regiuni ale țării și chiar din străinătate, „Cibinium" prilejuiește timp de o săptămînă o interesantă trecere în revistă a unor rezultate artistice din cele mai concludente.

În acest cadru, muzica ocupă un loc important prin concertele simfonice, de cameră, corale, recitalurile pe care le organizează, ne mai vorbind de atenția care se acordă muzicii populare, întotdeauna la loc de cinste.

Poate că sfîrșitul lunii septembrie, cînd s-a desfășurat ultima ediție a festivalului sibian, nu e cea mai fericită perioadă a anului, traficul — factor de succes al unor asemenea manifestări — fiind mai

redus ca în lunile de vară. Avînd în vedere și clima mai deosebită a Sibiului, plasarea festivalului în iulie sau august ar putea face ca „Cibinium" să devină un punct de atracție estival foarte solicitat.

Sigur, ar fi încă multe lucruri de spus despre complexa viață artistică extra-muzicală a cetății de la poalele Cibinului, care nici măcar n-a fost pomenită în articolul de față — limitat ca temă și întindere. O analiză a acesteia ar scoate la iveală faptul că fenomenul artistic sibian în totalitatea lui își are rădăcini adînci în tradiția multiseculară a orașului, tradiție care, și în cazul muzicii, a fost păstrată, șlefuită, îmbogățită, cinstită cum se cuvine, elocvent exemplu de respectare a testamentului străbun.

DAN NEGREANU

SIMPOZIONUL NAȚIONAL AL CADRELOR DIDACTICE

În cadrul „Anului internațional al educației—1970" s-a desfășurat, la București, în zilele de 31 octombrie—1 noiembrie 1970, simpozionul național al cadrelor didactice din România, intitulat *„Rolul și locul educatorului în procesul de modernizare a învățămîntului"*. Inițiat și organizat de Comitetul Uniunii sindicatelor din instituțiile de învățămînt și cultură, de Ministerul Învățămîntului în colaborare cu Institutul de științe pedagogice, Institutul central de perfecționare a personalului didactic și Uniunea societăților științifice ale cadrelor didactice, simpozionul a cuprins în rîndul celor 25 de secții (cu un număr de 326 de comunicări) și o secție de *muzică*, prezentă pentru prima oară în sfera unor astfel de preocupări, privind învățămîntul general.

Prin tradiție, muzica ocupă un loc infim în planul de învățămînt al școlii generale, al liceului teoretic și al liceului pedagogic. Nimeni n-a înțeles să-i consolideze poziția în raport cu scopul pe care-l urmărește fiecare tip de școală în parte. Aceasta pentru că nu i se cunosc potențele educative. Nu este cazul să facem acum istoricul muzicii ca disciplină de învățămînt și educație ; subliniem doar faptul că în sfera artelor, *muzica* a dobîndit — teoretic — o considerație deosebită, fiind apreciată ca cel mai eficient mijloc de educație a copiilor și tineretului. Pe lîngă aceasta, *cîntul*, sub multiplele sale înfățișări, a demonstrat, pe lîngă caracterul său estetic, o largă și dinamică funcție socială. Factorii răspunzători de destinele învățămîntului și educației ar trebui să confere mai multă atenție muzicii ca disciplină de învățămînt, mai ales, astăzi, cînd școala, în general, urmează calea tehnicii moderne prezentă în toate domeniile de activitate. Datorită acestui fapt pozitiv, inevitabil, elevul tinde către tehnicizare, către anihilarea stărilor afective, către desensibilizare, către schematizarea personalității sale. În acest context, socotim că muzica, în procesul de învățămînt, va avea un rol hotărîtor în educația estetică, etică, socială și patriotică a elevilor. Muzica și celelalte discipline artistice vor păstra echilibrul perfect între disciplinele științifice și cele tehnice, între acestea la un loc și cele umanistice, contribuind astfel la împlinirea personalității tuturor elevilor. Pentru aceste considerente și pentru ca muzica să-și afle rosturile binefăcătoare în procesul de educație și învățămînt trebuie folosite procedeele și metodele cele mai potrivite și mai eficiente.

Pe această linie și în limita acestor coordonate se înscrie tematica referatelor și comunicărilor prezentate în cadrul secției. Fără a încerca o analiză de conținut a fiecărei lucrări în parte — întrucît spațiul nu ne îngăduie — le vom însera numai, subliniind, în final, ideile generale ce se desprind din cuprinsul lor. Iată-le : 1. *Unele aspecte ale predării muzicii în liceul pedagogic* de prof. D. D. Stancu — Liceul pedagogic nr. 1, București ; 2. *Cîntul și notația muzicală, în școala generală (clasele I-IV). Aspecte metodice*, de prof. Vasile D. Nicolescu — Institutul de științe pedagogice ; 3. *Contribuții la educația muzicală a copiilor în etapa prenotației*, de înv. Emilia Stana — Școala generală nr. 3, Lugoj ; 4. *Elementele de notație muzicală pentru redarea înălțimii sunetului și a profilului melodiei la clasa I*, de prof. Florica Bart — Liceul Pedagogic, Iași ; 5. *Aspecte calitative ale realizării educației muzicale la elevii din clasele I-IV*, de prof. Ana Motora-Ionescu — Liceul de muzică nr. 1, București ; 6. *Educația și cultura muzicală în liceul de cultură generală — aspecte ale învățămîntului programat*, de prof. Gabriela Munteanu — Liceul „Gh. Șincai" București ; 7. *Un nou aparat audio-vizual care contribuie la modernizarea procesului de educație muzicală a elevilor*, de prof. Mihai I. Barbu — Liceul 31, București. Comunicările au concretizat rezultatele unor experimente realizate în școlile unde autorii sînt profesori. Cea mai mare parte a acestora s-au axat pe problemele de metodica predării muzicii la clasele I-IV, din care au rezultat cîteva idei de bază comune : — *cîntul* ca formă principală de activitate a educației muzicale, atunci cînd este realizat artistic ; — cultura vocală a copiilor să constituie o preocupare continuă din partea cadrelor didactice ; — conștientizarea elementelor muzicii : ritmul, melodia, armonia pe baza unor procedee specifice vîrstei, pe cale oral-intuitivă (prin onomatopee) ; — alfabetizarea (notația) muzicală să înceapă la clasa a III-a tot prin cîntec și atît cît este posibil nivelului de înțelegere al copiilor.

Alte comunicări s-au referit la situația muzicii în liceul de cultură generală și în cel pedagogic. Se pune accentul pe ideea de estetică și cultură muzicală la elevul de liceu, realizate pe bază de audiție prăpriu-zisă și nu pe teoretizarea creației muzicale ; cu alte cuvinte, elevul trebuie să fie în contact permanent cu muzica și mai puțin cu teoria istorică despre ea. Dar pentru aceasta trebuie create condițiile optime de desfășurare a învățămîntului muzical : săli speciale de muzică, dotate cu materialele tehnice și didactice necesare, discuri, filme, diafilme, diapozitive,

etc. Prof. Gabriela Munteanu a demonstrat că acest lucru este posibil printr-o vie și bogată ilustrație cu care și-a susținut expunerea.

Într-o situație cu totul precară se află muzica în liceul pedagogic atît sub aspectul conținutului și al predării acesteia, cît și al încadrării ei în planul de învățămînt. În expunerea sa, prof. D. D. Stancu remarca faptul că într-o asemenea situație (programe slabe și necorespunzătoare, manuale lipsite de unitate, număr insuficient de ore, metode neeficiente) elevii liceului pedagogic nu vor avea nici cultură muzicală solidă și nici pregătire temeinică din punct de vedere al cunoștințelor și metodicii acestei discipline. Reiese astfel ideea că fără un învățător bine orientat în toate disciplinele de învățămînt, *deci, și în muzică*, copiii de la clasele I-IV vor suferi consecințele negative, așa cum se și observă în majoritatea școlilor elementare.

Un interes sporit a stîrnit aparatul muzical *Videofon*, prezentat de creatorul său, profesorul Mihai I. Barbu. Această invenție, alcătuită din trei piese distincte, este menită, ca, în procesul de predare, să ușureze însușirea limbajului muzical în perioada notației, contribuind, într-un fel, la modernizarea învățămîntului muzical.

Din conținutul lucrărilor prezentate și din discuțiile purtate se profilează unele obiective de strictă urgență care se cer rezolvate. Este necesar să ne concentrăm toate forțele pentru a asigura condiții din ce în ce mai bune educației muzicale în școală. În acest sens trebuie să asigurăm temeinic și fără echivoc : *locul muzicii în planul de învățămînt al școlilor de toate tipurile și de toate gradele, cantitatea și calitatea programelor, calitatea și unitatea manualelor, baza materială a învățămîntului, perfecționarea profesională și metodică a cadrelor didactice, inclusiv a învățătorilor care predau muzica la clasele I-IV.* (Catedrele de metodica predării din Conservator și profesorii de la liceele pedagogice vor avea un rol însemnat în această chestiune). De asemenea, în dezbateri, se fac precizări în legătură cu noțiunea și ideea de modernizare a învățămîntului muzical, înțelegîndu-se prin aceasta îmbunătățirea conținutului și adaptarea acestuia la dinamica societății contemporane. Cu alte cuvinte, modernizare nu înseamnă exclusiv mașini și aparate, ci utilizarea și subordonarea acestora scopului enunțat. Lucrările secției au avut un caracter activ, discuțiile purtîndu-se cu interes și principialitate, ceea ce a dus la concluzii temeinice care vor constitui pentru profesorii de specialitate noi premize de perfecționare și de modernizare a învățămîntului muzical.

VASILE D. NICOLESCU

DE PESTE HOTARE

SECVENȚE MUZICALE IUGOSLAVE

În cadrul schimburilor artistice dintre țara noastră și Republica Federativă Socialistă Jugoslavia, am avut recent prilejul de a lua contact cu anumite aspecte ale activității muzicale din unele centre urbane. Este de remarcat în primul rînd faptul că la Belgrad, Zagreb, Dubrovnic și Opatia au loc, cu o anumită periodicitate, festivaluri muzicale internaționale care și-au cucerit notorietatea și la care își dau concursul o seamă de muzicieni valoroși.

În cadrul acestora sînt prezentate atît unele capodopere ale muzicii universale cît și creații de ultima oră ale compozitorilor jugoslavi și de peste hotare.

La Opera din Belgrad am asistat, între altele, la prezentarea în primă audiție a *Oratoriului „Moartea lui Ștefan Decianski"*, pentru recitativ, soliști, cor mixt și orchestră, de Iosif Enrico, o evocare a îndepărtatului trecut atît de frămîntat, din veacul al XIV-lea, cu necurmatele-i lupte pentru tronul Serbiei. O muzică foarte sugestivă, scrisă cu mult discernămînt artistic : recitative în stil bizantin, armonii simple, savuroase, deosebit de interesante prin modalismul lor, o orchestrație foarte aerată, transparentă, cu mijloace de mare economie și cu atît mai eficace. În partea a doua a spectacolului, baletul : *„Pasăre, nu trebuie să lași ca aripile-ți să cadă !..."* de același compozitor, inspirat după Tagore. Spectacol coregrafic care durează nu mai puțin de o oră și jumătate și care la urmă comportă și o recitare... Ne mărturisim toată admirația pentru corpul de balet care a reușit să-și asimileze această uriașă desfășurare muzicală în condiții de corespondență ritmică și pantomimică demne de cele mai bune aprecieri. Dar compozitorul, care se dovedește foarte dotat, va trebui cu necesitate să „opereze" anumite tăieturi. Altfel, spectacolul din interesant, devine obositor, cu atît mai mult cu cît este cuplat cu Oratoriul menționat.

La operă, am urmărit și noua versiune „Șostakovici" a operei *Boris Godunov*. O operă trunchiată (scena din camera copiilor țarului nu mai există) și pe care nu am putea-o în nici un caz prefera față de aceea a lui Rimski-Korsakov, devenită de mult clasică, popularizată, așa cum o cunoaștem de o jumătate de veac, în primul rînd de marele Șaliapin pe care nu-l putem uita. Spectacolul a fost ridicat însă la un nivel artistic apreciabil grație basului de notorietate mondială, prețuit cum se cuvine pentru însușirile sale actoricești și la noi, Miroslav Ciangalovici.

În marea sală de spectacole a Sindicatelor am urmărit și *Recviem*-ul de Verdi, ocazie de a aprecia în primul rînd valoarea corurilor, din Lubliana și al Radioteleviziunii din Belgrad, care au cîntat cu fine nuanțe dinamice sub bagheta reputatului dirijor italian Fernando Previtali.

Sarajevo este, în inima Jugoslaviei, un important focar de artă și cultură, în care muzica ocupă, se poate spune, locul principal. Vizitînd Academia de muzică am luat act cu mare satisfacție de simpatia sinceră de care se bucură muzica

românească. Un nepreţuit prieten al muzicii şi muzicienilor români este cunoscutul muzicolog şi profesor Zija Kučukalić, redactorul şef al revistei de specialitate *Zvuk* la care muzicologii români au totdeauna coloane deschise colaborării.

La Sarajevo violonista Miroslava Pasici desfăşoară o rodnică şi consecventă operă de popularizare a muzicii româneşti, reprezentată prin unii exponenţi de seamă — Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Doru Popovici — nu numai în concertele susţinute în Jugoslavia, dar şi în Republica Federală a Germaniei, în Franţa, Suedia şi alte ţări, unde s-a afirmat cu succes.

Schimburile artistice dintre noi şi Jugoslavia sînt deosebit de active. Într-una din seri, am asistat în cocheta sală a Teatrului din Mostar, oraş de un neîntrecut pitoresc, veche capitală a Herţegovinei, situat pe malurile tumultoase ale Neretvei, la un concert simfonic. Surpriză plăcută, solista concertului : tînăra pianistă Ilinca Dumitrescu, care a interpretat *Concertul al treilea pentru pian şi orchestră* de Beethoven. Cunoşteam bine atît pianistica şlefuită a interpretei cît şi sensibilitatea şi inteligenţa-i muzicală. Am fost însă cu totul emoţionaţi de profunzimea cu care a redat şi de data aceasta muzica lui Beethoven, justeţea desăvîrşită a accentelor, a elementelor de ordin dinamic aduse în joc. O sală împlinită aproape exclusiv de tineret a ovaţionat pe tînăra artistă care a oferit în supliment *Toccata* de Paul Constantinescu, interpretată cu un remarcabil brio — ceea ce i-a atras admiraţia tuturor, în frunte cu membrii orchestrei, după cum aceştia ne-au mărturisit. De altfel, Ilinca Dumitrescu a concertat şi cu orchestra din Sarajevo iar la Dubrovnic a dat un recital. Manifestările sale s-au bucurat de un succes deplin.

Ne împlinim o plăcută datorie de a ne exprima şi pe această cale, sentimentele noastre de gratitudine pentru chipul cordial în care am fost primiţi pretutindeni, pentru înlesnirile acordate în ceea ce priveşte audiţia unor benzi cu muzică jugoslavă, pentru spectacolele vizionate, concertele ascultate. La Belgrad, compozitorul Milan Vlain, român de origine, desfăşoară o rodnică activitate de promovare a muzicii româneşti, pe care a cules-o de altfel cu mult sîrg în centrele locuite de românii din Banatul sîrbesc.

J.-V. PANDELESCU

KASSEL, 1970

În fiecare an, în preajma începutului de noiembrie, oraşul Kassel găzduieşte tradiţionalele „zile ale muzicii", un festival care îşi conturează un profil distinct printre numeroasele întîlniri muzicale internaţionale. Muzicii vocale i se acordă de obicei un loc proeminent, şi mai ales acelor lucrări coral-instrumentale care dintr-un motiv sau altul sînt mai rar executate. Readucerea în lumină a unor opere pe nedrept neglijate se înscrie de-altminteri printre preocupările muzicale cele mai actuale. Interesul contemporaneităţii pentru epoci artistice foarte diferite, mai ales pentru cele îndepărtate, merge astfel mînă în mînă cu investigaţiile în zone inedite pe care le efectuează muzica nouă. Nu poate fi vorba de tendinţe contradictorii, întrucît în ambele cazuri se urmăreşte deopotrivă lărgirea cîmpului sonor şi crearea unei optici mai cuprinzătoare asupra artei muzicale. Auditorul obişnuit, melomanul care frecventează concerte sau colecţionează discuri, dacă poate fi convins să-şi părăsească deprinderile comode, preferinţele exclusiviste (care pînă acum se situau mai ales în muzica secolului XIX) pentru a-şi îndrepta interesul şi asupra artei din Renaştere sau Evul mediu, va fi poate cîştigat şi pentru cauza muzicii contemporane. De altfel, paralelismele dintre epoci muzicale diferite, foarte distanţate în timp, dar însufleţite de acelaşi ferment al înnoirilor, se impun adeseori cu evidenţă. Este tocmai ceea ce a ţinut să releve şi ultima ediţie a festivalului de la Kassel.

„Deschizători de drumuri din trei epoci" era formulată ideea conducătoare ce a stat la baza întocmirii programelor muzicale. Concertele au cuprins opere aparţinînd celor trei mari momente de răscruce din istoria artei sunetelor : trecerea de la *ars antiqua* la *ars nova*, de la polifonia vocală a Renaşterii la monodia acompaniată a muzicii instrumentale preclasice, precum şi începuturile artei contemporane. Aproximativ două secole şi jumătate separă cîte un moment de altul, dar un suflu comun de revitalizare a muzicii pare a le anima deopotrivă, apropiindu-le. Referatele şi discuţiile la care au participat muzicologi de prestigiu — Kurt von Fischer (Zürich), Rudolf Stephan (Berlin), Kurt Blaukopf (Viena) — precum şi compozitorul Ernst Krenek, au reliefat tocmai analogiile dintre aceste mari momente ale istoriei muzicii, continuitatea sau revenirea în actualitate a unor preocupări, precum şi rolul compozitorilor precursori, ale căror opere sînt bogate în consecinţe pentru evoluţia ulterioară a muzicii.

Concertele s-au bucurat de aportul unor interpreţi specializaţi în stiluri muzicale ce reclamă o pregătire cu totul aparte. *„Capella antiqua München"*, condusă de Konrad Ruhland este o formaţie corală de cameră ai cărei membri stăpînesc totodată şi tehnica unor instrumente vechi. Prima missă completă, realizată cu mijloacele polifoniei, aşanumita *„Messe de Tournai"*, care se presupune a fi cu 35 de ani anterioară celebrei misse a lui Machaut, a beneficiat de o restituire plină de autenticitate. Rigiditatea primitivului *organum*, vizibilă mai ales în Kyrie, Sanctus şi Agnus Dei, în contrast cu unele semne timpurii ale muzicii din ars nova, conferă acestei opere anonime (poate aparţinînd mai multor creatori) un farmec cu totul deosebit. Acelaşi ansamblu a prezentat într-un alt concert o adevărată panoramă a muzicii medievale de la piese din manuscrisele şcolii de la Notre-Dame (motete, conductus, organum) pînă la Guillaume Dufay, marele maestru al secolului XV, primul din seria strălucitilor reprezentanţi ai şcolii franco-flamandă. Alături de lucrări de Machaut, Ciconia, Dunstable, s-au plasat la loc de cinste şi motetele lui Philippe de Vitry, cunoscut mai ales ca teoretician al mişcării ars nova.

Un strălucit interpret al muzicii Renaşterii s-a dovedit dirijorul Helmuth Rilling care în fruntea ansamblului Bach-Collegium din Stuttgart şi a două formaţii corale reunite a prezentat monumentala lucrare a lui Claudio Monteverdi, *„Vespro della Beata Vergine"*. Realizată în stilul antifonic al muzicii corale veneţiene (plasînd un cor

împreună cu soliștii și orchestra pe podiumul dirijorului, iar celălalt cor sus, alături de orgă) interpretarea a urmărit maxima fidelitate față de cerințele stilistice pe care această operă unică le impune. Stilul polifonic renascentist — pe care compozitorul l-a menținut și în missele sale — este aici prezent în pagini complexe ca *„Dixit Dominus"* sau *„Laudate Pueri"*, în timp ce alte momente ale lucrării ni-l relevă pe Monteverdi madrigalistul. Recitativele cu basso continuo, momentele de contraste dramatice, ca și procedeele orchestrale ce imprimă oratoriului un viu colorit, amintesc din plin de operele scenice, începînd chiar cu fanfara inițială ce pare desprinsă din *„Orfeu"*. Am regăsit toate aceste trăsături unificate într-o operă de mare vibrație umană, pe care interpreții au tălmăcit-o cu o fervoare rar întîlnită. Se cuvine a fi reținute și numele soliștilor, cu toții impecabili : Nancy Burns, Verena Gohl, Theo Altmeyer, Friedreich Melzer, Hanns Friedrich Kunz.

Aceleași ansambluri conduse de Helmuth Rilling au susținut un al doilea concert, cuprinzînd ciclul *„Cantiones Sacrae"*, de Heinrich Schütz (care prin activitatea sa din tinerețe și-a legat numele de orașul Kassel) precum și două piese corale din literatura secolului nostru : *Psalmul* de Schönberg și *„Vater unser"* de Max Reger (pentru trei coruri a cappella). Schönberg se arată aici un precursor al celor mai noi tehnici de scriitură vocală, iar lucrarea lui Reger, rămasă neterminată, reprezintă un ultim stadiu, cel mai complex, la care ajunsese autorul. Dar mai presus de orice rămîne o muzică emoționantă. Nu același lucru s-ar putea spune despre *Sonata* sa *pentru violoncel și pian op. 116*, exemplu tipic de muzică „savantă", prezentată într-un concert de cameră. În același program figura și *Trioul* de Charles Ives, exemplu tot atît de tipic de muzică „diletantă", dar de geniu. Ives ar fi putut fi cu adevărat un mare deschizător de drumuri (și în cîte direcții !) dacă opera sa ar fi circulat. Descoperit cu o întîrziere de peste o jumătate de secol, compozitorul rămîne nu mai puțin un precursor cu intuiții uimitoare. Iar atunci cînd beneficiază de interpreți de talia lui Aloys Kontarsky, Saschko Gavriloff și Siegfried Palm, muzica sa este primită cu unanim entuziasm. Un alt precursor demn de luat în seamă se dovedește Ferruccio Busoni, rămas în istorie mai curînd ca un mare pianist și profesor. Personalitate contradictorie, acest muzician italian, stabilit la Berlin, a încercat o sinteză a spiritului meridional cu cel germanic. Ca teoretician a fost un mare promotor al noului (admirat de Stravinsky, Schönberg, Varèse). Puține din ideile sale par a fi fost puse în practică într-o creație destul de vastă dar adesea impersonală. Totuși lucrările alese de Franz-Peter Goebels — pianist și conferențiar de merit — au ilustrat cît se poate de clar aspectul înnoitor al muzicii lui Busoni. Piese ca *„All-Italia"* sau *Sonatina seconda* pot fi plasate pe aceeași treaptă cu lucrările lui Schönberg, Skriabin sau Bartók, scrise în același timp și cu care prezintă puternice afinități.

Într-un concert simfonic al orchestrei teatrului de stat din Kassel (dirijor Gerd Albrecht), alături de lucrări de Debussy *(Jeux)* și Mahler *(Simfonia X)* a fost prezentat monologul dramatic *„Medea"* de Ernst Krenek. Considerat ca un ultim reprezentant de seamă al mișcării muzicale germane din perioada interbelică, compozitorul a fost sărbătorit cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 de ani. Originar din Austria, el a activat un timp și la Kassel, iar în ultimele trei decenii s-a stabilit în Statele Unite, realizînd o creație foarte cuprinzătoare ; mergînd la pas cu cuceririle muzicale ale timpului, el a urmărit un fel de sinteză între tendințe diferite. Monologul *„Medea"* relevă puternicele contingențe ale autorului cu muzica de operă, situîndu-se în cea mai bună tradiție a muzicii contemporane de după *„Wozzeck"*.

Ca și edițiile sale anterioare (în care și muzica românească fusese reprezentată), festivalul de la Kassel din 1970 nu a fost o simplă suită de concerte, fără semnificație. Punînd în paralel opere atît de diferite, din momente istorice îndepărtate între ele, festivalul a invitat la o meditație asupra destinului artei muzicale, continuității preocupărilor de înnoire și permanenței valorilor.

ADRIAN RAȚIU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

Toate simfoniile, cele cinci concerte pentru pian și orchestră, *Concertul pentru vioară și orchestră*, uverturile *„Egmont"*, *„Coriolan"* *„Leonora III"* — de Beethoven, iată piesele recentului turneu al Filarmonicii clujene în Italia.

Împreună cu violonistul Ștefan Ruha și cu pianiștii Sofia Cosma, Gheorghe Sava și Harald Enghiurliu, Filarmonica din Cluj a susținut la Prato (lîngă Florența, centrul unui important festival artistic — „Sagra musicale Pratese") și Torino, două serii de cîte șapte concerte care s-au bucurat de o deosebită prețuire din partea publicului și a criticii muzicale.

La Stampa, La Nazione, Gazetta del popolo au comentat permanent, cu entuziasm evoluția ansamblului clujean, înalta valoare a dirijorilor și soliștilor.

„Ansamblul din Cluj — scria cronicarul ziarului *La Stampa* — are un excelent compartiment de instrumente de coarde și excelenți soliști la instrumentele de suflat de lemn. Printre cele mai frumoase amintiri ale serii ne rămîn episoadele interpretate de oboiști și clarinetiști. Calitatea cea mai evidentă, puțin obișnuită chiar și la orchestrele cele mai rafinate, e voința colectivă, entuziasmul... entuziasm — continuă cronicarul — întreținut de dirijorul Emil Simon... Instrumentiștii români îl urmează perfect în modul cel mai fidel".

„Erich Bergel — scria ziarul *La Nazione* după concertele de la Prato — a oferit o nouă probă de bravură... nu numai în ce privește capacitățile sale dirijorale, ci și prin multiplele disponibilități ale temperamentului său de interpret cu care a știut să reproducă și să evoce din nou forma, esența și spiritul operelor marelui maestru din Bonn, pătrunzîndu-le de un climat poetic..."

Au fost apreciați, de asemenea, soliștii concertelor, în primul rînd violonistul Ștefan Ruha căruia cronicarii i-au admirat frumusețea tonului și siguranța tehnicii *(La Stampa)*, și-apoi pianista Sofia Cosma — „ilustra pianistă care a unit farmecul unei calde energii interpretative cu o surprinzătoare dezinvoltură."

S. IOACHIM

● Orchestra „Academica" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a efectuat în toamna anului trecut sub conducerea prof. Alexandru Șumski un turneu în Franța (la Fontainebleau) și în Germania (la Tübingen). Concertele date cu această ocazie au reprezentat evenimente muzicale deosebite, despre care presa locală se exprimă cu entuziasm.

Ziarul *La Marseillaise* din 3 oct. 1970, sub semnătura lui Paul Fiévret, apreciază „acea calitate fină, de mare artă, acea emoție poetică... o simplitate care te mișcă, captivantă, într-un cuvînt o seducție auditivă pe care am simțit-o cu toții... A fost o transportare minunată a spiritului către un orizont de vis, sub conducerea prestigioasă a unui șef de orchestră, Alexandru Șumski." Același ziar relatează mai departe despre solista concertului, violonista Mariana Sîrbu : „Execuția *concertului nr. 3* de Mozart a fost un „regal" interpretat strălucit de o mare violonistă."

Schwäbisches Tageblatt din Tübingen din 8 oct. 1970 scrie sub titlul *Incontestabilă măiestrie :* „Acest nivel neobișnuit de înalt îl datoresc tinerii muzicieni români în primul rînd dirijorului lor Al. Șumski... care departe de a strivi concepțiile membrilor ansamblului a cîștigat mult mai mult înțelegîndu-i și identificîndu-se cu ei. Numai prin a gîndi și a asculta împreună cu ei, a putut atinge o transparență și un echilibru sonor care au reliefat *Simfonia* de Haydn, a cărei atmosferă specifică este deabia posibil de atins... Violonista Mariana Sîrbu a cîștigat inimile ascultătorilor... Remarcabil efect a produs în dificila cadență în care a vădit și mai multă siguranță." Oboistului Radu Chișu, care a cîntat *Concertul pentru oboi* de Alessandro Marcello, același ziar îi apreciază, în partea de solo „tonul mlădios, cald și nobil". Tînărul oboist este caracterizat și de *Neue Würtembergische Zeitung* din 9 oct. 1970 ca „un artist, cu adevărat talentat, care nu a lăsat deschisă nici o problemă de tehnică sau muzicalitate". Ziarul apreciază mai departe *Piesele pentru orchestră* ale lui Constantin Silvestri : „Compozitorul român înțelege să îmbine jocuri de sunete de o transparență unică, cu șopotul de virtuozitate al dansului popular. O dinamică contrastantă și o tehnică strălucitoare par a fi înnăscute în acești violoniști. Același ziar continuă considerațiile despre „apogeul artei interpretative românești" cu remarca „nu putem decît să ne mirăm și să admirăm ceea ce se realizează în aceste țări ; cu ce dispoziție interioară, cu ce seriozitate artistică și elan pornesc acești tineri la lucru și pregătesc între timp 20 de programe simfonice !"

● Violonista Cornelia Bronzetti și pianistul Gabriel Amiraș au susținut, la începutul lunii octombrie 1970, două recitale la Viena cuprinzînd sonatele de Brahms. Ziarul *Nacht Kurier* din 10 oct. relatează sub titlul *O violonistă formată :*

„Interpretarea celor 3 sonate pentru vioară și pian de Brahms în aceeași seară e o misiune de foarte mare răspundere. Tînăra violonistă română Cornelia Bronzetti s-a achitat într-un mod excepțional. Violonista dispune de o tehnică foarte cizelată și fascinează printr-un sunet plin, înfloritor. Cîntul ei sensibil, nuanțat, a captivat întreaga sală, tensiunea crescînd copleșitor de la lirica *Sonată în Sol major*, prin luminoasa *Sonată în La major*, culminînd cu dramatica *Sonată în re minor*... Gabriel Amiraș, care s-a făcut deja remarcat la Viena prin concertele sale anterioare, a fost un partener minunat, plin de temperament".

Cu cîteva săptămîni în urmă, pianistul român susținuse la Viena un recital de sonate de Beethoven, deosebit de apreciat de presa locală. Cronicarul Dr. Ruff scria la 14 iulie 1970 în *Wiener Arbeiter Zeitung :* „Pasiune, profunzime și forță interioară sînt caracteristice interpretării sale beethoveniene... Gabriel Amiraș și-a desăvîrșit virtuozitatea sa strălucită demonstrînd înalta sa capacitate de pătrundere spirituală și temperamentul său înflăcărat". Paul Lorenz scria în *Wiener Kurier* din 14 iulie : „Tînărul artist dispune de o tehnică foarte cizelată și o trăire profund fidelă lui Beethoven..."

În cursul lunii septembrie cei doi interpreți au înregistrat la Radiodifuziunile din Berna, Basel și Zürich sonate de Wihelm Berger și Mihai Moldovan.

● Pianista Ana Iftinchi a concertat, cu ocazia unui turneu în Danemarca la Herning, Skive, Fyn și Odense, interpretînd *Concertul nr. 1* de Beethoven precum și piese pentru pian de Bach, Beethoven, Schumann, Kabalevski, Marțian Negrea și Liviu Comes.

Ziarul *Morgenavisen Iyllands-Posten* din 6 oct. 1970 scrie în acest sens : „Pianista română a îndeplinit cea mai înaltă misiune propagînd muzica românească și încă într-un mod strălucit"...

Skive Dagblad din 2 oct. 1970 relatează „Ambele piese *Andante* și *Rondo* (de Liviu Comes) au fost cîntate cu același pătrunzător sentiment și cu aceeași vitalitate lăsînd impresia unui compozitor, care, utilizînd un limbaj muzical al timpului nostru a păstrat și o legătură trainică cu antecesorii săi".

Morgenavisen Iyllands-Posten continuă : „Forța Anei Iftinchi în muzica nouă stă, în esență, în cîntatul foarte marcat, cu accente puternice și cu o prezentare măiestrită a întregii construcții. Această trăsătură se regăsește și în cîntul romantic al pianistei, despre care trebuie să arătăm că este și extrem de sensibil. Ea clădește pe linia tradițională, care nu cunoaște teama de a folosi la maximum mijloacele de expresie romantice".

Despre *Kinderszenen* de Schumann ziarul *Fyens Stiftstidende* din Odense din 30 sept. 1970 relatează ; „...le-a interpretat cu o măiestrie minunată și cu aprofundarea detaliului... Iar *Herning Folkeblad* din 1 oct. 1970 scrie : „În magnifica ediție pentru pian a unuia din *Preludiile* de Bach, unde cele 10 degete ale pianistului trebuie să realizeze același lucru ca organistul cu mîinile și picioarele, pianista Ana Iftinchi a fost cu desăvîrșire suverană și a obținut virtuozitatea.. .Publicul, aproape că și-a pierdut respirația".

● Violonista Gabriela Ijac din Brașov a obținut premiul I la al 26-lea Concurs internațional de interpretare muzicală de la Geneva 1970. Cu această ocazie tînăra violonistă a primit și premiul oferit de David Josefowitz și Clubul marilor vedete pentru cea mai bună interpretare a unui concert de Mozart, precum și un angajament pentru un turneu de concerte în Elveția, oferit de Asociația Tineretului Muzical din această țară.

SIMONA ODOBESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

DINU LIPATTI

Motto :
„La musique est une chose grave"
Lipatti

Il y a vingt ans, le 2 décembre 1950, DINU LIPATTI *rendait son dernier soupir. Malgré la fuite des années, il est toujours présent parmi nous, par son testament musical conservé dans les sillons microscopiques de ses disques, mais aussi par les révélations permanentes que nous découvre, à mesure, une connaissance approfondie de la personnalité de l'artiste. Quoiqu'il eût à peine accompli ses 33 ans, âge auquel la plupart des artistes ne font que commencer à se faire connaître, il avait déjà atteint un niveau que l'art contemporain n'a pas encore dépassé. C'est pourquoi, la commémoration d'aujourd'hui, dans tous les centres culturels, a plutôt la signification d'une „confrontation" avec les exigences contemporaines, où Lipatti est présent non point seulement comme une valeur rétrospective, mais aussi comme un étalon de référence perpétuelle.*

Formé par l'école roumaine d'interprétation et de composition, sous la direction de maîtres jouissant d'un grand prestige — Florica MUSICESCU et Mihail JORA —, il a cristallisé sa personnalité à l'ombre de sommités artistiques, telles que Alfred CORTOT, Paul DUKAS, Nadia BOULANGER. Les brillantes promesses de l'enfance et de l'adolescence, mises en évidence par de successifs Prix de Composition „.Georges Enesco" et par les lauriers d'un concours international d'interprétation, ont prouvé qu'elles n'étaient pas uniquement les signes d'une précocité éphémère, mais qu'elles possédaient des racines profondes.

Se consacrant très tôt à son activité de concertiste, couronnée dès le début par des succès qui semblaient vouloir compenser par l'intensité la courte durée de son existence, LIPATTI *a cependant trouvé le temps de déployer une activité pédagogique prestigieuse dans le cadre du Conservatoire de Genève. Il a aussi réussi à faire valoir ses dons authentiques de compositeur destiné, semble-t-il, — comme l'a dit Enesco — à chanter la nostalgie infinie, les paysages et les malheurs de son pays.*

Partant d'une conception essentiellement contemporaine, il approchait les oeuvres interprétées avec la lucidité de l'homme de science et l'intuition propre à l'artiste. Il réalisait ainsi la fusion entre la raison *et la* sensibilité, *entre*

l'acte prémédité et la spontanéité et par conséquent la synthèse entre le caractère objectif du texte musical et le caractère subjectif de sa „traduction", c'est-à-dire l'interprétation. *Son langage d'interprète est d'une grande puissance expressive, d'autant plus efficace que l'économie des moyens est plus grande, lui conférant ainsi une authenticité si caractéristique qu'on l'identifie dès les premiers accords.*

L'entière activité de DINU LIPATTI, *se déroulant sous sa propre devise „La musique est une chose grave", s'achève, tel un cercle sans faille, dans lequel les dons du musicien ne sont point autre chose — comme l'a dit Ansermet — que le reflet de sa personnalité morale.*

DISTINCTIONS

Prix *Paul Ciuntu* de l'Académie de Musique et Art Dramatique de Bucarest (1932) ; I-re Mention (1932), II-e Prix (1933) et I-er Prix (1934) de composition *„George Enescu"* ; II-e Prix dans le *Concours International de piano* de Vienne (1933) ; „Grand Prix" de l'Académie *Charles Cros* (1949).

OEUVRE

Musique pour piano

Quelques compositions de Dinu enfant — notées exactement d'après l'exécution de l'auteur, 1922 ; *Sonate p. piano,* 1932 ; *Trois danses p. deux pianos,* 1937 ; *Nocturne,* 1937 ; *Suite p. deux pianos,* 1938 ; *Nocturne en fa dièse mineur,* 1939, Paris, Salabert, 1956 ; *Deux danses en style populaire roumain p. deux pianos,* 1939 ; *Fantaisie p. piano,* 1940 ; *Sonatine p. la main gauche,* 1941, Paris, Salabert, 1941 ; *Trois danses roumaines p. deux pianos,* 1943, Paris, Salabert, 1954 ; *„La marche d'Henri", petite blague p. piano à quatre mains,* 1950.

Musique instrumentale et de chambre

Sonatine p. violon et piano, 1933, Ed. Musicales, 1970 ; *Fantaisie p. violon, violoncelle et piano,* 1936 ; *Introduction et Allegro p. flûte seule,* 1939 ; *Concerto p. orgue et piano,* 1939 ; *Improvisation p. violon, violoncelle et piano,* 1939 ; *Aubade p. quatuor d'instruments à vent,* 1949, New-York, Rongwen Music, Inc., 1958.

Musique symphonique

„Ţătrarii" („Tziganes"), suite symphonique, 1934 ; Concertino *en style classique p. piano et orch. de chambre,* 1936, Vienne, „Universal", 1941 ; *Symphonie concertante p. deux pianos et orch. à cordes,* 1938 ; *Trois danses roumaines p. piano et orch.* (2-e version), 1945, Paris, Salabert, 1954.

Musique vocale

Cinq chansons sur des vers de Verlaine, 1941 ; *Quatre mélodies p. voix et piano,* vers de Rimbaud, Eluard, Valéry, 1945.

Cadences

Les cadences des concertos suivants : *Concerto en ré mineur* (KV 466) *de Mozart,* 1936 ; *Concerto en Mi bémol majeur p. deux pianos et orch.* de Mozart, 1938 ; *Concerto p. piano et orch. en Ré majeur* de J. Haydn, 1944 ; *Concerto p. piano et orch. en Si bémol majeur* de Mozart, 1944 ; *Concerto en Do majeur* (KV 467) de Mozart, 1945.

Transcriptions

Deux sonates p. quintette d'instruments à vent, d'après Scarlatti, 1938 ; *Six sonates p. quintette d'instruments à vents,* d'après Scarlatti, 1939 ; *La Navarre p. piano,* d'après Isaac Albeniz, 1940 ; *La Pastorale en Fa majeur p. piano* d'après Jean-Sébastien Bach, 1942 (?), Londres, Schott, 1953 ; *Deux études p. piano,* d'après Jean-Sébastien Bach, 1950, Londres, Schott, 1953.

DISCOGRAPHIE

Maison de disques „Angel" (U.S.A.) :
3556 — *His last recital (Besançon, Festival)* — Partita no. 1 *en Si bémol majeur* de Jean-Sébastien Bach ; *Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart ; *Deux impromptus,* op. 90 no. 3 et no. 2, de Schubert ; *13 valses* de Chopin, 1950. 35931 — *Concerto p. piano et orch. en Do majeur* (KV 467) de Mozart, Orchestre du Festival de Lucerne, dir. : Herbert von Karajan, 1950 ; 35931 — *Sonate p. piano en Ré majeur, op. 24,* no. 3, de Georges Enesco, 1943.

Maison de disques „Columbia" (Grande Bretagne) :

C 1021 — *Partita no. 1 en Si bémol majeur* de Jean-Sébastien Bach, 1950 ; CX 1499 — *His last recital* (Besançon, Festival) 1950 ; CX 1386 — *Le Choral „Jésus, que ma joie demeure", „La Sicilienne", Deux préludes de Choral* de Jean-Sébastien Bach, *Deux Sonates de* Scarlatti, *Barcarole* de Chopin, *Alborada del gracioso* de Ravel, 1947—1950 ; SEL 1631 — *Bach transcriptions,* 1950 ; C 1064 — *Concerto p. piano et orch.* (KV 467) de Mozart, 1950 ; CX 1032 — *14 valses* de Chopin, 1950 ; SEL 1660 — *Les valses no. 2, 10, 12, 14* de Chopin ; SEL 1668 — *Les valses no. 4, 5, 7, 9* de Chopin, 1950 ; C 1001 — *Concerto p. piano et orch. en la mineur* de Schumann, Orchestre Philharmonia de Londres, dir. : Herbert von Karajan, 1948 ; C 1040 — *Concerto p. piano et orch. en la mineur* de Grieg, Orchestre Philharmonia de Londres, dir. : A. Galliera, 1947.

Maison de disques „Columbia" (France) :

FCX 494 — *Partita no. 1, „Jésus", 2 préludes de choral* de Jean-Sébastien Bach ; *Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart, 1950 ; FC 1093 — *Partita no. 1* de Jean-Sébastien Bach ; *Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart, 1950 ; FCX 698—699 — *Son dernier récital* (Festival de Besançon) 1950 ; SCBF 110 — *„La Sicilienne", „Jésus",* de Jean-Sébastien Bach ; FCX 495 — *Sonate p. piano en Ré majeur,* op. 24, no. 3 de Georges Enesco ; *Alborada* de Ravel ; *Sonates L. 23* et *L. 413* de Scarlatti ; *Sonetto del Pe-*

trarca no. 104 de Liszt ; *Deux Impromptus* de Schubert, 1943—1951 ; FC 25135 — *Concerto p. piano et orch.* (KV 467) de Mozart, 1950 ; FCX 156 et FCX 492 — *14 valses* de Chopin, 1950 ; FCX 493 — *Sonte no. 3 en si mineur,* op. 58, *Barcarole,* op. 60, *Mazurka no. 32,* op. 50, no. 3 et *Nocturne no. 8,* op. 27, no. 2 de de Chopin, 1947—1950 ; ESBF 112 — *Sonetto del Petrarca* no. 104 de Liszt, *Alborada* de Ravel, 1946—1950 ; FCX 322 et FCX 491 — *Concerto p. piano et orch. en la mineur,* op. 54, de Schumann ; *Concerto p. piano et orch. en la mineur,* op. 16, de Grieg, 1947—1948 ; FC 1016 — *Concerto p. piano et orch.,* op. 54, de Schumann, 1948.

Maison de disques „Columbia" (R. F. d'Allemagne) :

C 80934 — *Concerto no. 1 p. piano et orch. en mi mineur,* op. 11, de Chopin, 1948.

Maison de disques „Columbia" (U.S.A.) :

ML 4633 — *Partita no. 1, „Jésus", 2 préludes de choral, „La Sicilienne"* de Jean-Sébastien Bach ; *Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart, 1950 ; ML 4721 — *Sonate no. 3 en si mineur, Barcarole, Nocturne no. 8* et *Mazurka no. 32* de Chopin, 1947 — 1950 ; ML 4522 — *14 valses* de Chopin, 1950 ; ML 4525 — *Concerto p. piano et orch.,* op. 54, de Schumann ; *Concerto p. piano et orch.,* op. 16, de Grieg, 1947—1948.

ML 2216 — *Alborada* de Ravel, *Sonetto del Petrarca* de Liszt, *Sonates* L. 23 et L. 413 de Scarlatti, 1946 — 1948 ;

Maison de disques „Decca" (Suisse) :
(?) *Concerto p. piano et orch.,* op. 54, de Schumann, Orchestre Suisse Romande, dir. : Ernest Ansermet, 1950.

La „Discotèque" (Roumanie) :

DP 803 II — 804 I — *Bourrée* de Georges Enesco, 1943 ; DP 620—621 — *Concertino en style classique p. piano et orch. de chambre* de Lipatti, Orchestre de chambre de Berlin, dir. : Hans von Benda, 1943 ; DP 811 I—II/RC 71—72, DP 812 I/RC 73 — *Sonatine p. la main gauche* de Lipatti, 1943.

Maison de disques „Electrecord" (Roumanie) :

ECD 40 — *Récital Bach,* 1950 ; ECD 41 — *Valses de* Chopin, 1950 ; ECD 67 — *Concerto p. piano et orch.* de Schumann, 1948 ; ECD 68 — *Concerto p. piano et orch.,* op. 16, de Grieg, 1947 ; ECD 61 — *Sonate no. 2 p. piano et violon en fa mineur,* op. 6, de Georges Enesco, violon : le compositeur ; ECD 95 — *Sonate no. 3 p. piano et violon „en caractère populaire roumain" en la mineur,* op. 25, de Georges Enesco, violon : le compositeur.

Maison de disques „Monitor" (U.S.A.) :

MC 2049 — *Sonate no. 2 p. piano et violon en fa mineur* de Georges Enesco.

Maison de disques „Odyssey" (U.S.A.) :

32160320 — *Bach Programme, Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart, 1950 ; 32160058 — *14 valses* de Chopin, 1950 ; 32160141 — *Concerto p. piano et orch.,* op. 54, de Schumann, *Concerto p. piano et orch.,* op. 16, de Grieg, 1947—1948.

Maison de disques „Plaisir Musical" (France) :
25009 — *Récital Bach, 1950 ;* 17036 — *Récital Bach,* 1950 ; 30256 — *Sonate en la mineur* (KV 310), *Concerto p. piano et orch. en Do majeur* (KV 467) de Mozart, 1950 ; 30098 — *Sonate no. 3 en si mineur, Barcarole, Mazurka no. 32, Nocturne no. 8* de Chopin, 1947—1950 ; 30097 — *14 valses* de Chopin, 1950 ; 30096 — *Concerto* op. 54 de Schumann, *Concerto* op. 16 de Grieg, 1947—1948.

Maison de disques „Seraphim" (U.S.A.) :

60007 — *Concerto p. piano en mi mineur* de Chopin, 1948.

Maison de disques „His Master's Voice" (Grande Bretagne) :

HQM 1210 — *A Dinu Lipatti Recital* (Bach, Mozart), *Valses op. 39 p. deux pianos* de Brahms, 1938, avec Nadia Boulanger ; XLP 30072 — *Concerto p. piano op. 54* de Schumann, *Concerto p. piano op. 16* de Grieg, 1947—1948.

Maison de disques „La Voix de son Maître" (France) :

C 053—01963 — *Récital Bach, Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart, 1950 ; DB 5057—5060 — *Liebesliederwalzer* op. 52 de Brahms, 1938, avec Nadia Boulanger et quatuor vocal.

BIBLIOGRAPHIE

Album commémoratif Dinu Lipatti, Paris, Pathé-Marconi, 1955 ; BALAN, Teodor, *Cu Florica Musicescu despre Dinu Lipatti (En causant avec Florica Musicescu sur „D. L."),* dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 3; BALAN, Teodor, *Actualitatea lui Lipatti (Lipatti, toujours actuel),* dans ARGEŞ, Piteşti, 1967, no. 3 (10) ; BĂRGĂUANU, Grigore, *Dinu Lipatti, interpret („D.L.", interprète),* dans MUZICA, Bucarest, 1964, no. 1 ; BĂRGĂUANU, Grigore, *Dinu Lipatti, compozitor („D. L.", compositeur), dans* MUZICA, Bucarest, 1964, no. 5—6 ; BĂRGĂUANU, *Grigore, Pe urmele lui Dinu Lipatti. Impresii de călătorie la Geneva (Sur les traces de „D. L.". Impressions d'un voyage à Genève)* dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 11; BĂRGĂUANU, Grigore et TĂNĂSESCU , Dragoş, *Aspects inédits de l'activité d'interprète de Dinu Lipatti,* dans *Nouvelles musicales de Roumanie,* MUZICA, Bucarest, 1970, no. 1 ; BENNWITZ Hanspeter, *Interpretenlexikon der Instrumentalmusik,,* Bern und München, Franche Verlag, 1964 ; BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră (Guide pour la musique instrumentale de chambre),* Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BREAZUL, George, *Dinu Lipatti,* dans *M.G.G.,* vol. III, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1960 ; idem, dans *l'Encyclopédie de la Musique,* vol. III, Paris, Fasquelle ; BREZIANU, Barbu, *Şase ani de la moartea lui Dinu Lipatti (Six ans depuis la mort de „D. L.")* dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 12 ; BRUMARU, Ada, *La 10 ani de la moartea lui Dinu Lipatti (A l'occasion des dix ans depuis la mort de „D.L.")* dans SCÎNTEIA, Bucarest, 4 déc. 1960, no. 5008 ; COSMA, Viorel, *Evocări. Dinu Lipatti (Evo-*

cations : „*D. L.*") dans MAGAZIN, Bucarest, 3 avril 1960, no. 130 ; *Enciclopedia della musica, vol.* III, Milan Ricordi, 1964 ; GHECIU, Radu, *Arta pianistică a lui Dinu Lipatti (L'art du piano de „D. L.")* dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 12 ; GHEORGHIU, Cornel, *Răsfoind albumul dedicat lui Dinu Lipatti (En feuilletant l'album dédié à „D.L.")*, dans SCÎNTEIA, Bucarest, 3 déc. 1965, no. 6820 ; GHIRCOIAȘIU, Romeo, *Permanențele virtuozității lui Dinu Lipatti („D. L." : les permanences de sa virtuosité)*, dans SCÎNTEIA, Bucarest, 19 mars 1967, no. 7285 ; GOLÉA, Antoine, *Dinu Lipatti* dans DISQUES, Paris, 25 déc. 1950, no. 32 ; *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, Londres, Mac Millan, 1954 ; HANUSZEWSKA, Mieczyslava, *1000 Kompozitorów*, Krakowia Wydawnictwo Muzyczene, 1963 (2-e éd.) ; HOFFMAN, Alfred, *Actualitatea artei lui Dinu Lipatti (L'actualité de l'art de „D.L.") : Cu prilejul împlinirii a 10 ani de la moartea sa (A l'occasion des dix ans depuis sa mort)*, dans MUZICA, Bucarest, 1960, no. 12 ; HOFFMAN, Alfred, *Un mare interpret român al muzicii lui Chopin — Dinu Lipatti („D. L." : un grand interprète roumain de Chopin)*, dans SCIA, Bucarest, 1960, no. 2 ; *Hommage à Dinu Lipatti*, Genève, „Labor et Fides", 1951 ; JORA, Mihail, *Gînduri despre Dinu Lipatti (Pensées sur „D. L.")* dans CONTEMPORANUL, Bucarest, 2 déc. 1960, no. 49 (738) ; Lipatti, Anna, *La vie du pianiste Dinu Lipatti* Paris, 1954 ; LIPATTI, Anna, *Dinu Lipatti. La douleur de ma vie*, Genève, Perret-Gentil, 1967 ; LIPATTI, Madeleine, *In Memoriam Dinu Lipatti 1917—1950—1970*, Genève, „Labor et Fides", 1970 ; OANA-POP, Rodica, *O compoziție inedită a lui Dinu Lipatti (Une composition inédite de „D.L.")* dans LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE, Cluj, 1967, no. 3 ; NORMAND, Gilles, *Un pianiste inspiré — Dinu Lipatti*, dans MUSICA-DISQUES, Paris, 1961, no. 90 ; SAVA, Iosif, *Florica Musicescu despre Dinu Lipatti (Florica Musicescu, sur Dinu Lipatti)*, dans SCÎNTEIA TINERETULUI, Bucarest, 11 juin 1966, no. 5307 ; SCHÄFFER, Boguslav, *Leksykón Kompozytorów XX Wieku*, vol. I, Krakow, Polski Wydawinctwo Muzyczne, 1963 ; SCHWEITZER, *Musiker-Lexikon*, Zürich, „Atlantis" Verlag, 1964 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon*, vol. I, Leipzig, VEB Deutscher-Verlag für Musik, 1966 ; TĂNĂSESCU, Dragoș, *Dinu Lipatti. Viața în imagini („D. L.". La vie par images)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; TĂNĂSESCU, Dragoș, *Lipatti*, Bucarest, Ed. „Meridiane", 1965 TĂNĂSESCU, Dragoș et BĂRGĂUANU, Grigore, *Aspecte inedite ale artei lui Dinu Lipatti. Noi vestigii cu privire la interpret (Aspects inédits de l'art de „D.L.". Récents vestiges concernant l'interprète)*, dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 11 ; TĂNĂSESCU, Dragoș, BĂRGĂUANU, Grigore, *Ultima compoziție a lui Dinu Lipatti (La dernière composition de „D.L.")*, dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 11 ; TĂNĂSESCU, Dragoș, *Dinu Lipatti cronicar muzical și pedagog („D. L." chroniqueur musical et pédagogue)*, dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 12 ; VANCEA, Zeno, *Un muzician de celebritate mondială (Un musicien de célébrité mondiale)*, dans ROMÂNIA LIBERĂ, Bucarest, 19 mars, 1967, no. 6973.

QUELQUES PROPOS DE DINU LIPATTI SUR LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

Sur Stravinsky :

„...C'est merveilleux combien l'art de cet homme devient plus vivant et plus nouveau dans chacune de ses oeuvres... comme il réussit à créer un mouvement irrésistible en tout ce qu'il fait".

Sur *Béla Bartók :*

„...Je crois ne pas me tromper en considérant Bartók... le véritable grand, très grand compositeur de notre époque, qui par malheur, nous a quittés trop tôt... En traversant toutes les crises de l'écriture en composition... Bartók a trouvé sa véritable personnalité à peine vers 1940".

Sur Emile Sauer :

„Emile Sauer demeure pour notre génération un symbole du siècle passé, une de ces rares incarnations du „pianiste-aigle"...

„...Comment se fait-il qu'en dépit d'un passé aussi glorieux, Emile Sauer soit contraint, aujourd'hui, de jouer à la petite salle Erard, alors qu'un Braïlowsky, un Uninsky refusent du monde, salle Pleyel ? C'est le vieil et éternel jugement superficiel du public, attiré pour une bonne part dans le courant que forme le snobisme ou la réclame. Dans le cas de Sauer, il y aurait encore une explication, aussi triste qu'étrange : la génération actuelle ne le connaît pas, et la sienne n'existe plus. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le fait est pourtant réel. Emile Sauer, l'artiste de taille internationale, l'élève du grand Liszt, se voit obligé à la fin d'une brillante carrière, de „se faire un nom" !..."

„La palette sonore de Sauer ou de Paderewsky est, certes, plus restreinte que celle d'un Horowitz ou d'un Gieseking. A cet égard, il me semble que la génération des pianistes actuels a marqué un incontestable progrès, étant sans doute fortement aidée par la perfection mécanique des pianos modernes. C'est ainsi que je m'explique pourquoi, dans la première partie de la sonate de Beethoven, Sauer ne faisait guère usage de ces *„demi-teintes"* aussi chères à des Gieseking, des Kempff et même à des Schnabel. Le pianiste de nos jours peut colorier infiniment plus qu'au siècle passé et il est forcé de s'écouter avec un surcroît d'attention".

Sur Kreisler :

Lors de son dernier récital, Kreisler nous a charmé surtout dans ses pièces brèves, à effet, où, sans conteste, il demeure un maître inégalable. Certaines précipitations de „tempo" ont quelque peu diminué l'effet majestueux de la *Chaconne* de Bach, et dans le *Concerto de Mozart en Sol majeur* nous aurions aimé trouver un peu plus d'esprit. Par contre, le reste du programme a été merveilleux, surtout la musique espagnole que Kreisler a rendue avec une verve et une fantaisie rares".

1

1 — La première photographie de Dinu en compagnie de Georges Enesco ; 2 — Lipatti à 15 ans ; 3 — La maison qu'habita Dinu Lipatti à Bucarest ; 4 — Dinu Lipatti en compagnie de Florica Musicescu et de la pianiste Maria Fotino à Vienne en 1933 ; 5 — Florica Musicescu avec ses élèves Dinu Lipatti et Corneliu Gheorghiu ; 6 — Alfred Cortot et son élève préféré.

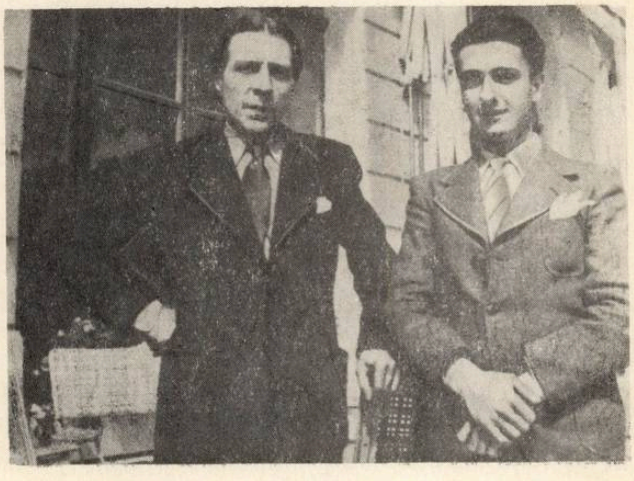
2

3

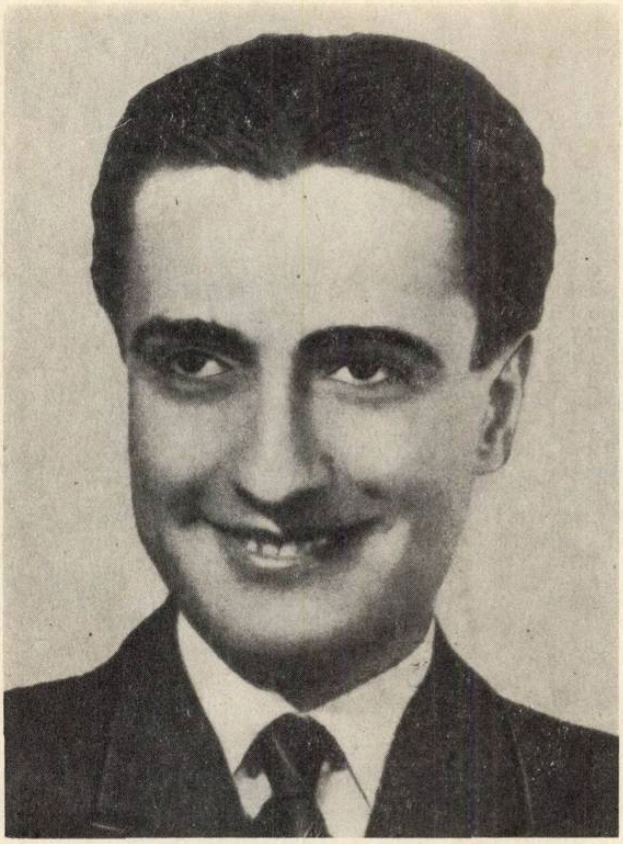
4

5

6



1



2

SALLE DE L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE

78, rue Cardinet

Lundi 20 Mai 1935, à 21 heures

RÉCITAL DE PIANO

donné par M

Dinu LIPATTI

au bénéfice de l'Association Amicale de l'École Normale de Musique

(Reconnue d'utilité Publique)

3

1 — Lipatti à 22 ans ; 2 — Le premier récital de Dinu Lipatti à Paris ; 3 — Dinu Lipatti en compagnie du compositeur Filip Lazăr ; 4 — Concert de sonates Georges Enesco — Dinu Lipatti ; 5 — Concert donné par Ansermet et Lipatti en bénéfice de la Croix Rouge Suisse.

4

SÂMBĂTĂ 6 NOEMBRIE 1937, ORELE 9 SEARA

CONCERT EXTRAORDINAR

DE SONATE

dat de maestrul

GEORGE ENESCU

cu concursul D-lui DINU LIPATTI

PROGRAM:

1. Sonata mi bemol . . . . . Mozart
2. Sonata sol major No. 10 . . . . . Beethoven
   (4 părți) a 2-a și a 3-a fără intrerupere.
3. Sonata No. 3, la minor în stil popular românesc . . . . . G. Enescu
   Moderato malinconico, Andante sostenuto, Allegro con brio.

5

GRAND-THÉATRE DE GENÈVE

Vendredi 6 Juin 1947, à 20 h. 45

CONCERT EXTRAORDINAIRE

au bénéfice de la

Croix-Rouge Suisse,
du Secours aux enfants

avec le gracieux concours de

Ernest ANSERMET

Chef d'orchestre

et

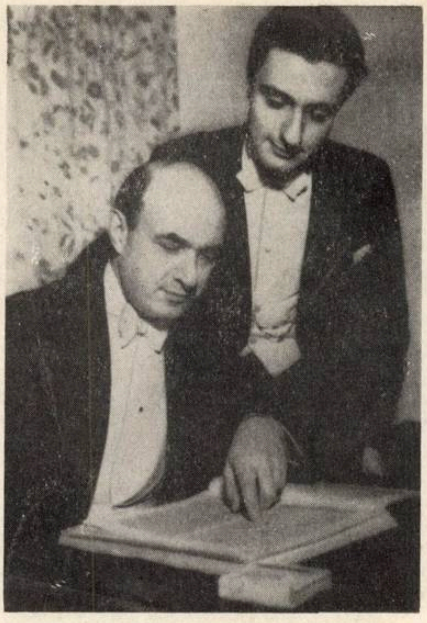
Dinu LIPATTI

Pianiste

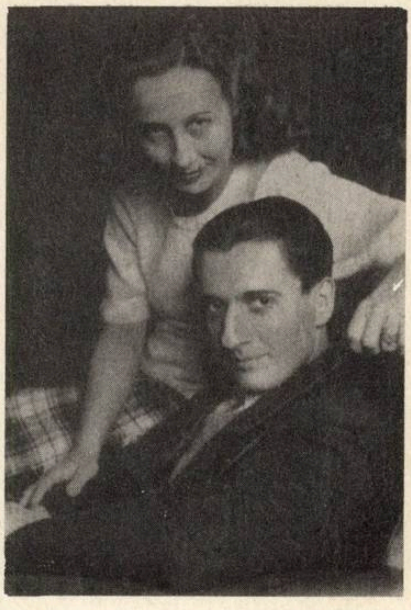
et avec le bienveillant appui du

Comité de l'O. S. R.

et de la Société des Emissions de Radio-Genève



1



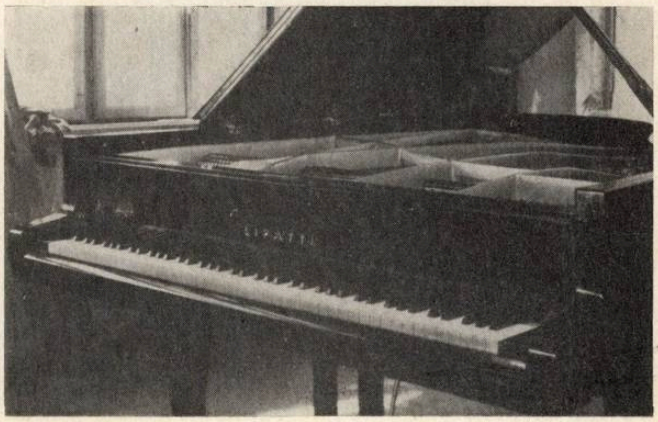
2

3

4

1 — Dinu Lipatti en compagnie de George Georgescu ; 2 — Madeleine et Dinu Lipatti ; 3 — Paul Sacher, Arthur Honegger et Dinu Lipatti ; 4 — Les disques de Lipatti en Roumanie, Maison „Electrecord". ; 5 — La plaque commémorative offerte en 1959 par l'Institut Roumain des Relations Culturelles avec l'Étranger au Conservatoire de Musique de Genève ; 6 — Le premier piano de concert fabriqué en Roumanie porte le nom de Lipatti.

5



6

1

2

1 — Le buste de Dinu Lipatti, oeuvre du sculpteur roumain Ion Irimescu, offert par l'Union des Compositeurs de la R.S.R. à l'Ecole Normale de Musique de Paris ; 2 — Sculpture de Lipatti par Gheorghe Anghel, au siège de l'Union des Compositeurs de la R.S.R.

Eboche d'un projet pour un cours d'interprétation au Conservatoire de Genève (notes dactylographiées par Dinu Lipatti et trouvées dans ses papiers après sa mort) :

„On croit à tort que la musique de telle ou telle époque doit garder l'empreinte, les caractéristiques, les vices mêmes de l'interprétation en usage au moment où cette musique naissait. En usant ainsi, on a la conscience tranquille, on se croit à l'abri de toute dangereuse déformation. Et pour y parvenir, que d'efforts, que de recherches dans la poussière du passé, que de scrupulosité inutile envers „l'unique objet de nos soucis", que, pour vouloir trop véridiquement mettre en lumière, nous finissons par noyer dans un irréductible fatras de préjugés et de fausses données. Car, ne l'oublions *jamais*, toute vraie et grande musique dépasse son temps et, plus encore, n'a jamais correspondu aux cadres, formes et règles en vigueur à l'époque de sa création. Bach, dans ses oeuvres d'orgue, réclame l'orgue électrique et ses moyens illimités, Mozart réclame le piano et s'éloigne carrément du clavecin, Beethoven exige impérieusement notre piano moderne, Chopin, l'ayant, lui donne, le premier, de la couleur, et Debussy va plus loin en présentant à travers ses „Préludes" les ondes Martenot. Dès lors, vouloir restituer à la musique son cadre de l'époque c'est vouloir habiller un adulte dans un habit d'adolescent. Ceci peut avoir un certain charme lors d'une reconstitution, mais ne peut et ne doit intéresser que les amateurs de feuilles mortes ou les collectionneurs de pipes usagées.

Ces réflexions me sont venues en songeant à l'étonnement que j'ai provoqué jadis en jouant, dans une grande festivité musicale européenne, le *Concerto en ré mineur* de Mozart avec la magnifique et étonnante cadence que Beethoven a faite pour cette oeuvre. Certes, on sentait que les mêmes thèmes venaient autrement sous la plume de Beethoven que sous celle de Mozart. Mais là résidait justement l'intérêt de cette intéressante confrontation entre deux personnalités si différentes. J'aime mieux vous dire qu'à part quelques esprits libres, personne n'a rien compris à ce mariage et que tout le monde me soupçonnait d'avoir écrit cette bien vilaine et anachronique cadence !

Stravinsky a tellement raison quand il affirme que *„la musique c'est le présent" !*

La musique doit vivre sous nos doigts, sous nos yeux, dans nos coeurs et nos cerveaux avec tout ce que nous, les vivants, pouvons lui apporter en offrande.

Loin de moi de préconiser l'anarchie et le défi des lois fondamentales qui régissent, en lignes générales, la coordination de toute interprétation valable et pertinente. Mais je trouve une grave erreur que de se perdre en recherches inutiles de détails sur la manière dont Mozart devait jouer tel trille ou tel grupetto. Pour ma part, les indications si divergentes que nous lèguent les excellents mais désormais bien limités traités, me font prendre délibérément le chemin de la simplification et de la synthèse, en gardant comme inflexibles quelque quatre ou cinq principes de base que vous savez tous (du moins, je le suppose), en me fiant pour le reste à l'instinct, cette seconde, mais non moins précieuse intelligence, ainsi qu'à la pénétration en profondeur de l'oeuvre qui, tôt ou tard, finit par livrer le secret de son âme.

N'interrogez jamais une oeuvre avec les yeux des morts ou du passé, elle serait bien capable de vous livrer en retour le crâne de Yorick. Casella dit avec raison qu'il ne faut pas se contenter de respecter les chefs-d'oeuvres, mais qu'il faut les aimer."

Mai 1950

RÉFLEXIONS SUR DINU LIPATTI

„Par une journée morose d'automne — écrit Mihail Jora — un petit enfant chétif m'était amené par son père qui venait me demander de servir de maître de musique à son fils. Lorsque je lui demandai ce qu'il savait, il me répondit : „Rien. Il ne connaît même pas le nom des notes, mais il joue du piano d'après l'ouïe et il compose". J'en avais encore vu de tels dans mon cabinet de sorte que je ne me faisais guère d'illusions. Ennuyé, je demandai à l'enfant de s'asseoir. Mais, cette fois, c'était moi l'attrapé ! „Le petit Lipatti" — comme, des années durant, on allait l'appeler — possédait une intuition et un don musical absolument hors pair".

MIHAIL JORA

„Je me sens troublé et ébloui devant un talent semblable ; je crois qu'il a même du génie..."

FILIP LAZĂR

„Laissez-moi vous recommander un jeune pianiste d'un mérite exceptionnel, un second Horowitz, dont j'ai eu l'occasion de constater le talent remarquable au Concours International des pianistes de Vienne (en 1933), où il a obtenu le Second Grand Prix, méritant — et de loin — le Premier. C'est mon devoir de vous signaler un grand *„as"* de demain, car c'est une vraie révélation à l'horizon des pianistes.

Son nom est Dinu Lipatti — il a vingt deux ans — ; il est également un compositeur extrêmement doué et je ne puis mieux vous marquer le cas que je fais de son talent qu'en vous disant que je le retiens d'ores et déjà pour jouer sous ma direction à Paris".

ALFRED CORTOT

„Le grand artiste est celui qui se fait oublier, tant il donne à la musique sa vraie valeur.

Dire que je range Dinu Lipatti parmi les très rares artistes qui le peuvent et le veulent, est dire quelle confiance j'ai en lui comme compositeur".

NADIA BOULANGER

„Très brillamment doué. Il n'a besoin que de produire pour acquérir déjà par des expériences personnelles la pleine possession d'un talent déjà presque formé."

PAUL DUKAS

„...Cette vérité, cette suprême simplicité qui paraissent dans son jeu, il en était l'incarnation même".

ERNEST ANSERMET

„Uns bleibt die Erinnerung an das Schöne, was er uns gab, und die Trauer".

WILHELM BACKHAUS

„Que ce soit Mozart, Bach — où il était inégalable —, Beethoven ou Chopin, chacun d'eux se voyait assuré d'une compréhension qui, par delà la note, rendait tangible la signification de l'esprit".

ALFRED CORTOT

„Il avait dépassé sans s'y attarder un instant, le stade du *„champion"*, car il était avant tout un musicien et ensuite seulement un merveilleux pianiste.

Nous avons perdu en lui un compositeur qui se montrait, à l'opposé de tant d'autres, peut-être trop sévère pour ce qu'il créait."

ARTHUR HONEGGER

„...Die jenigen von uns, die das Glück gehabt haben, ihn in seinen letzten Jahren zu hören, werden seiner mit tiefer Dankbarkeit als Interpreten von seltener Begabung gedenken und im Herzen behalten."

HERBERT VON KARAJAN

„Pour ma part, je ne me suis jamais demandé s'il était le plus grand, parce que j'étais trop sûr qu'il était le meilleur".

ROLAND MANUEL

„...Il arrivait à nous donner l'impression que nous vivions un moment d'éternité".

FRANK MARTIN

„Quelle simplicité, quelle bonté et quelle générosité j'allais découvrir chez cet être supérieur !

...Je pourrais évoquer longuement l'ami qui, à travers mille épreuves à venir, fut toujours vigilant. Quant à l'artiste, aucun mot ne saurait traduire l'émotion intense, le respect profond que l'on éprouvait devant ce musicien qui fut comme un apôtre. C'est tout juste s'il ne se sentait pas coupable d'avoir du génie".

CLARA HASKIL

„Il était, au vrai, l'un des plus grands interprètes de notre temps.

Il a, comme moi-même, hésité devant plusieurs vocations. J'ai longtemps cru qu'il serait violoniste. Il a fait ses classes de compositeur. Finalement, il est devenu le merveilleux pianiste que vous savez.

Qu'on me pardonne si le renom de l'interprète n'efface pas dans mon souvenir l'image et les promesses du créateur. Jouer d'un instrument — fût-ce parfaitement — est excellent. Imaginer, créer, donner la vie à nos fantômes, est mieux encore, et plus rare. Je conserve donc la mémoire d'une *Suite d'orchestre* que j'ai plusieurs fois dirigée, d'un *Concertino de piano*, d'une *Sonatine pour violon ;* je la jouais avec plaisir et aussi avec l'espoir, avec le désir ardent, que mon pays natal trouve en Lipatti un poète digne de lui et capable de chanter sa nostalgie infinie, ses paysages et ses malheurs...

Adieu, cher Dinu, vous étiez de ceux-là. Vous aviez l'étoile au front..."

GEORGES ENESCO

EXTRAITS DE CHRONIQUES

I-re chronique musicale :

Avec l'audace et le calme d'un concertiste consommé, ce petit enfant génial nous a joué (appris d'après l'ouïe) le *Prélude* de Bach et une série de ses propres compositions : *Dulce amintire (Tendre souvenir), Dorelina, Cîntecul primăverii (Le chant du printemps), Regretul (Le regret), Tristă despărţire (Triste séparation), Marşul ştrengarilor (La marche des gamins), Cîntec pentru mama-mare (Chanson pour grand-mère)* et d'autres, l'une plus belle que l'autre, témoignant d'un fond d'incontestable génie musical qui, certainement, sera un jour, pas très lointain, la fierté de toute la race roumaine".

RAMPA, 14 mai 1922

Chronique parue lors de la fin de ses études au Conservatoire :

„...Le très jeune pianiste Dinu Lipatti est un talent de nature rare, précocément évolué et arrivé à une maîtrise instrumentale d'une maturité étonnante, ainsi qu'à une élégance de compréhension musicale, soutenues par un sens et un tempérament qui en font dès à présent un artiste. Généreusement doté et, si l'on juge d'après la maîtrise de son jeu, admirablement guidé jusqu'à présent, Dinu Lipatti voit s'ouvrir devant lui une brillante carrière de concertiste..."

ALEXANDRESCU, Romeo, *UNIVERSUL*, iunie 1932

„Sans vouloir rabaisser en rien l'excellent quatuor américain qui se produisait hier, pour la première fois, à Genève, je dois dire que la vraie surprise de la soirée, fut le pianiste Dinu Lipatti. Il se produisait dans une transposition de Bach.

La réalisation de cette oeuvre par le jeune pianiste roumain fut la perfection même ; la cuirasse est ici à ce point sans défaut qu'aucune critique n'y trouve prise. Cortot a raison : *„Dinu Lipatti est un des tout grands de demain et même d'aujourd'hui"*. Servi par un très beau Steinway, le pianiste a déployé une technique, une puissance incomparable au service d'une intelligence constructive que pourraient lui envier bien des maîtres plus expérimentés".

LA TRIBUNE DE GENÈVE, Genève, 30 oct. 1935

„...c'est encore de Roumanie que nous est venu M. Dinu Lipatti, pour jouer le *Concerto en mi mineur* de Chopin ; c'est un magnifique artiste au jeu chantant sans rigueur, à la virtuosité nuancée, tantôt vibrante, tantôt délicate".

CURZON, H. de, *LE MÉNESTREL*, 10 mars 1939

„...Dinu Lipatti, jeune pianiste roumain, subjugua son auditoire par sa technique claire et resplendissante dans un *Concerto* de Chopin. Si je ne me trompe, ce débutant est de la graine des Horowitz".

JOURDAN-MORHANGE, Héléne, LA RÉPUBLIQUE, 8 mars 1939

„A l'aurore de sa carrière, Dinu Lipatti marque déjà une personnalité. Soumis respectueusement à la musique, il apporte à ses exécutions une plénitude et des dons puissants. Sa *basse*, ardente, son clavier net, sans abus de pédale, son coloris instinctif, font de lui un maître futur. Son *Bach* étudié en profondeur fut étonnant de réalisation proche de l'orgue. Et sa vision de *Beethoven*, très mûrie, sinon encore enduite d'audace juvénile. Mais, quel éclat, quelle vivacité dans la virtuosité et la réalisation plastique !"

GOLESTAN, Stan *LE FIGARO*, 1 avril 1939

„Il est rare que le piano et le violon ensemble puissent satisfaire. Les qualités et les défauts des deux instruments sont continuellement en contradiction et si les artistes n'ont pas les dons de la noblesse — les seuls qui puissent rapprocher des caractère différents — il restera toujours entre le langage sonore de l'un et de l'autre, un contraste dur qui détruira l'émotion. Enesco et le jeune Lipatti nous ont enchantés dans Mozart, Beethoven et la *Sonate* si picturale d'Enesco. Dans cette dernière, Lipatti a été d'une clarté éblouissante et d'un coloris qui ont donné au piano un timbre inaccoutumé".

DELAVRANCEA, Cella, *LE MOMENT*, 11 nov. 1937

„Lipatti a grandi et s'est développé loin d'Enesco, ayant très rarement l'occasion de rester dans son intimité et de s'assimiler ainsi les qualités de son grand prédecesseur. Il n'est donc pas question d'une influence, comme il arrive si souvent dans l'art, mais d'un heureuse coïncidence par laquelle, dans ce pays, à une distance de 36 ans, deux êtres sont nés, qui, par des dons de même nature, ont posé chacun en son temps, de profonds jalons dans l'évolution de l'art roumain. Que peut-il y avoir de plus utile pour Dinu Lipatti que d'accompagner Enesco dans un concert de sonates... Sans doute, la personnalité de Lipatti se tenait dans l'ombre, tel d'ailleurs, qu'il se devait, mais combien de zèle et d'intelligence chez celui-ci, d'approcher la conception et le style d'Enesco, de suivre sa pensée et de l'accomplir, de monter et de descendre en même temps que lui la ligne mélodique, d'approuver le déchirrement d'un accent ou l'essor d'une phrase pleine d'envolée ? Et combien ardu est de placer le piano à la portée du violon dans un concert de sonates !... Une sorte d'armistice s'établissait et leurs sons, en s'agençant, se mêlaient intimement, au point qu'ils s'étonnaient eux-mêmes de ce qui leur arrivait..."

JORA, Mihail, *A l'occasion du récital de sonates Enesco-Lipatti*

„A peu de temps près, le compositeur Dinu Lipatti a entendu donner la réplique au pianiste dont le concert tout récent avait été une brillante démonstration, dans une présentation toute nouvelle. Ce fut presque une compétition entre deux branches d'un même talent, entre deux déploiements d'une même évolution, compétition difficile à arbitrer, étant donné les champs d'expression bien délimités de chacun des... concurrents. Pourtant, les sens aussi indépendants l'un de l'autre de ces deux penchants pour l'art, je ne pense pas qu'ils aient pu empêcher qui que ce fût de constater que Dinu Lipatti a tout autant à dire dans l'un, comme dans l'autre, et que l'évolution de ce jeune artiste bien préparé et supérieunement doué est tout aussi noblement et vigoureusement affirmée dans les deux domaines".

ALEXANDRESCU, Romeo, *UNIVERSUL LITERAR*, 10 mai 1941

„...Ce qui, chez un artiste — tel Lipatti — qui possède ce nerf et cette technique aussi extraordinaire, est particulièrement agréable, est le fait qu'il n'échoue pas dans la simple virtuosité, mais, tout au contraire, la met au service d'une valeur artistique... La force et la clarté sont les deux qualités qui caractérisent son jeu. L'élégance et la noblesse de sa pénétration musicale constituent également des vertus qui lui sont caractéristiques."

ALLEHANDA, Stockholm, septembre 1943

„On ne saurait lui reprocher qu'une chose — écrivait en plaisantant le critique Kurt Atterberg, dans *Stockholm Tidningen* — Dinu Lipatti est incapable de faire la moindre faute ; il a une exécution très soignée et une sonorité surprenante".

ATTERBERG, Kurt, *STOCKHOLM TIDNINGEN*, septembre 1943

APPRÉCIATIONS SUR LES ENREGISTREMENTS SUR DISQUES DE DINU LIPATTI

„La *Sonate* op. 58 est marquée par l'inoubliable enregistrement de Dinu Lipatti, demeuré inégalé jusqu'à ce pour. C'est une inestimable pièce de collection, non seulement dans la discographie de Chopin, mais digne d'être citée en exemple à tous les amoureux de piano et aux auditeurs les plus sévères en matière de pureté stylistique. La prise de son, bien dépassée, certes, est reléguée au second plan par l'incomparable vertu musicale de cette réalisation..."
(La Sonate no. 3 en si mineur, op. 58, de Chopin)

„Il faut mettre à part la magnifique interprétation de Dinu Lipatti. Elle est préservée miraculeusement de toute pâmoison sentimentale et réconcilie mieux qu'aucune autre la danse idéalisée et les exigences de la danse tout court. Soumission, ou plutôt abandon au texte, rêvetu par ailleurs d'une perfection pianistique inégalée, en dépit d'un enregistrement techniquement périmé — *„COLUMBIA"* FCX 492, ou 30097".
(Quatorze Valses, de Chopin)

„Une pièce maîtresse de la discographie Chopin, et de l'histoire du Disque tout entière. L'âge de ces enregistrements, réalisés à l'extrême fin de l'ère des 78

tours, ne prévaut pas contre leur excellence musicale, tout ensemble incomparable et exemplaire. Ce qui prime ici et ne saurait prendre de rides, c'est l'absolue perfection pianistique mise au service de conceptions dont la pureté stylistique le dispute à une intuition divinatrice. Jamais ne fut mieux accompli l'alliage de la liberté et de la rigueur, de la poésie et de la virtuosité, celle-ci magnifiée et transcendée". (*„COLUMBIA"* FCX 493 — ou 30098, présentation économique — *Barcarolle op. 60, Mazurka no. 32, Nocturne no. 8, Sonate no. 3,* de Chopin).

Les fragments ci-dessus ont été extraits de : AGUETTANT, Robert, „Catalogue commenté et discographie critique de Chopin", dans : *Chopin,* Paris, Ed. Hachette, 1965.

„Sachons gré à l'éditeur pour ce „report", qui nous restitue quelques-uns des plus émouvants enregistrements de l'immortel Dinu Lipatti. Grâce à une bonne regravure, nous les retrouvons dans des conditions d'écoute mieux que satisfaisantes. Ce disque est un document". („VOIX DE SON MAÎTRE" C 053—01963 — *„Jésus", „La Sicilienne", 2 préludes de choral, Partita no. 1* de Bach, *Sonate en la mineur* (KV 310) de Mozart).

Musica-disques,
Journal Musical Français, avril 1970

Grigore BĂRGĂUANU et Dragoș TĂNĂSESCU

ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Section de musique symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

ALBU, Sandu, *Pièces pour violon et piano ;* ANDRICU, Mihail, *XI-e Symphonie op. 116 „In Memoriam ;* BARBERIS, Mansi, *„Kera Duduca"*, opéra d'après le roman *„Ciocoii vechi și noi" („Boyards et Parvenus")* de N. Filimon, livret de A. I. Arbore ; BERGER, Wilhelm, G., *VII-e Symphonie „Energia" („L'énergie") ;* BUGHICI, Dumitru, *„Mélodie-Rythme-Couleur"*, concerto p. orch. ; CEZAR, Corneliu, *„Précessions"*, ouvrage sur ruban de magnétophone ; COMAN, Nicolae, Le cycle de lieder *„Metamorfozele cerului" („Les métamorphoses du ciel")*, vers de Ungaretti ; DANDARA, Liviu, *„Pentaèdres"* piéce de chambre ; DUMITRESCU, Gheorghe, *IV-e Symphonie ; „Stăpînul" („Le maître")*, poème p. voix et orch., vers de E. Jebeleanu ; FELDMAN, Ludovic, *Symphonie pour 15 instruments ;* IONESCU, Liviu, *Trois poèmes p. soprano et orchestre ;* JODAL, Gabriel, *Trois pièces p. piano ;* MANGOIANU, Ștefan, „Învîrtita" *(La tournante"*, nom de danse pop.), pièce p. piano ; MOLDOVAN, Mihai, *„Vibrations"*, pièce p. orchestre ; MOROIANU, Bogdan, *I-e Symphonie ;* ODAGESCU, Irina, *„Unio"*, poème symphonique ; OLAH, Tiberiu, *„Perspectives" p. 13 instruments ;* PETRA-BASACOPOL, Carmen, *„Pulsatio vitae"* p. ensemble instrumental, choeur de scène (sans texte); POPOVICI, Doru, *„Nunta" („Mariage")* ballet, scénario de Hero Lupescu ; STROE, Aurel, *„Harmonie"*, pièce p. instruments à vent ; *„De Ptolemaeo"*, opéra radiophonique, textes choisis du poème de Nichita Stănescu ; Tăutu, Cornelia, *Inventions p. orchestre à piano obligé ;* TARANU, Cornel, *„Secretul lui Don Giovanni" („Le secret de Don Juan"), opéra comique de chambre ;* VANCEA, Zeno, *Quatuor à cordes* no. 5 ; ZORZOR, *Ștefan, „Circulara" („La circulaire")*, pièce p. 5 instruments ; WINKLER, Adalbert, *„Nuances"*, pièce p. clarinette et violon.

Section de critique et musicologie :

BALAN, Teodor, *Copilăria unor mari muzicieni („L'enfance de quelques musiciens célèbres") ;* BĂRGĂUANU, Grigore et TĂNĂSESCU, Dragoș, *Dinu Lipatti ;* GHECIU, Radu, *Mozart ; PRICOPE, Eugen, Dirijori și Orchestre („Chefs d'orchestre et orchestres") ;* SBARCEA, Gheorge, *Ciocîrlia fără moarte („L'alouette, immortelle").*

Section de musique légère, de danse et opérette :

CRISTINOIU, Ion, *De ce ai aprins atîtea stele ? (Pourquoi as-tu allumé autant d'étoiles ?)* vers de A. Udriște ; DASCALESCU, Camelia, *Dacă mă iubești (Si tu m'aimes),* vers de Flavia Buref ; GRIGORIU, George, *Cîtă splendoare (Que de splendeur), Nesuferită tristețe (Tristesse insupportable), Și mă miram (Et je m'étonnais), Nu meriți nimic de la mine (Tu ne mérites rien de moi), Și uit de tine (Et je t'oublie),* vers de Angel Grigoriu et Romeo Iorgulescu ; *Florico, Floricâ fată (Florica, Florica),* vers de Dumitru Popescu ; KARDOS, Ștefan, *Chiar dacă s-a sfîrșit (Même si c'est fini), Mai păstrez fotografia ta (Je garde encore ta photo),* vers de Constantin Cârjan ; *Un zvon de val (Bruit de vague),* vers de Pia Mureș ; KIRCULESCU, Nicolae, *Tu mi-ai adus fericirea (Tu m'as apporté le bonheur),* vers de Aurel Felea ; *Mica poveste (Petite histoire),* solo violon et piano ; MANDY, Alexandru, *Greu se fac oamenii, oameni (Les hommes deviennent difficilement des hommes),* vers du compositeur ; PROFETA, Laurențiu, *Flori ce nu se ofilesc (Fleurs qui ne se fanent pas);* POPA, Temistocle, *Se caută o vedetă (On cherche une vedette),* musique pour la revue du même nom, vers de Aurel Felea et Mircea Blok ; SOLOMONESCU, Gelu, *Un meci (Un match)* vers de E. Mirea ; ȘERBAN, RADU, *De cînd e lumea (Depuis que le monde est monde),* vers de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; VASILESCU, Renata, *Ana-Maria, Soare arzător (Soleil brûlant), Fluturași (Les petits papillons), Știu o grădină (Je connais un jardin), Doresc (Je désire),* vers du compositeur ; VESELOVSCHI, Vasile, *Cine-i femeia ? (Qui est la femme ?), Mi-e dor de munte (J'ai dor de la montagne)* vers de Mihai-Puiu Maximilian.

LES CÉNACLES DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Après la clôture de la V-e édition du Festival International „Georges Enesco", l'Union des Compositeurs a repris la série de ses cénacles, dans le cadre desquels des problémes de création sont débattus et où l'on écoute des ouvrages appartenant à différents genres musicaux.

Un concert commémoratif „Béla Bartók" donné par l'Orchestre Symphonique de la Philharmonie „Georges Enesco", a eu lieu à l'Athénée

Roumain, sous la baguette du chef d'orchestre Mircea Cristescu. A cette occasion, Ion Dumitrescu, Président de l'Union des Compositeurs, a prononcé une allocution d'ouverture et Zeno Vancea, Vice-Président de l'Union des Compositeurs a présenté la vie et l'activité de Bartók. Le programme comprenait : *Deux danses roumaines*, le *Concerto no. 3 p. piano et orch.* (solo : Gheorghe Halmoș) et *Musique pour cordes, célesta et percussion.*

● Dans le cénacle *„Nouveautés de la Discographie roumaine"*, tenu au siège de l'Union des Compositeurs, le musicologue Edgar Elian a présenté les nouveaux enregistrements sur disques de la Maison „Electrecord". Une audition a suivi en fin de séance.

● Dans le cadre du cénacle de la Section de Musique Légère, les ouvrages suivants ont été présentés : *„Iubire absurdă" (Amour absurde)* de Radu Șerban, vers de C. Cîrjan ; *„Ia-ți florile și te du" (Prends tes fleurs et va-t-en)* de Camelia Dăscălescu, vers de Flavia Buref ; *„Album" (Album)* d'Elly Roman, vers d'Aurel Felea ; *„Voi" (Vous)* de Florentin Delmar, vers d'Aurel Felea ; *„E banal" (C'est banal)* d'Edmond Deda, vers d'Ana-Maria Arbore ; *„Cine știe a iubi (Qui sait aimer)* de Temistocle Popa, vers d'Aurel Storin ; *„Sparge mamă oglinda" (Mère, casse le miroir)* de Laurențiu Profeta, vers de Flavia Buref ; *„Amurgul" (Le crépuscule)*, *„Cîtă splendoare" (Quelle splendeur)*, *„Și mă miram" (Et je m'étonnais !)* de George Grigoriu, vers de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu ; *„Decalog" (Décalogue)* d'Alexandru Mandy, vers du compositeur ; *„Sper" (J'espère)* de Ion Cristinoiu, vers de Mihail Dumbravă ; *„Dacă se va întîmpla" (Si cela arrivait)* de Mișu Iancu, vers de Mircea Block ; *„Te iubesc pînă la moarte" (Je t'aime à en mourir)* d'Henri Mălineanu, vers d'Harry Negrin ; *„Voi fi mereu în preajma ta" (Je serai toujours auprès de toi)* de Nicolae Kirculescu, vers de Tantzi Căpățînă ; *„Ce nu-mi place" (Ce que je n'aime pas)* de Gellu Solomonescu, vers d'Aurel Felea ; *„Zău, îmi pare rău (Vrai, je le regrette)*, d'Aurel Giroveanu, vers de Const. Cîrjan ; *„Nu-ți pierde tinerețea" (Ne perds pas ta jeunesse)* de Vasile Veselovski, vers de Mihai Puiu Maximilian.

● Le cycle des cénacles consacrés au bi-centenaire de Ludwig van Beethoven, a été ouvert par le compositeur Wilhelm Berger, secrétaire de l'Union des Compositeurs, qui a présenté quelques ouvrages moins connus du grand maître allemand.

● Dans le cadre d'un cénacle, trois jeunes compositeurs ont présenté des ouvrages récents ; Nicolae Brînduș — *Cantus firmus* — ; Ștefan Zorzor — *Circulara (La circulaire)*, les deux ouvrages étant dédiés à l'Ensemble „Musica Nova" ; Grigore Nica — *Simfonie.*

● Dans un autre cénacle, le musicologue Vasile Cristian, a parlé de quelques ouvrages nouveaux des compositeurs soviétiques. Une audition d'enregistrements sur ruban de magnétophone a suivi.

Dans un cénacle consacré également au cycle du bi-centenaire „Ludwig van Beethoven", le compositeur Tudor Ciortea a parlé de quelques ouvrages de la dernière période de création du Titan. On a écouté le *Quatuor à cordes op. 135*, la *Sonate p. piano op. 110* et l'*„Agnus Dei"* de la *Missa Solemnis* (enreg. sur disques).

● Dans le cadre du cénacle de la Section „Musicologie", le musicologue Vasile Tomescu, secrétaire de l'Union des Compositeurs, a tenu une Conférence intitulée *„Des aspects inédits de la musique roumaine reflétés dans la culture française"* (Illustrations musicales sur ruban de magnétophone, et avec le concours de Mmes Elisabeta Neculce Carțiș (voix) et Hilda Jerea (piano).

● Un autre cénacle a été consacré au regretté compositeur Ion Vasilescu, à l'occasion de l'anniversaire d'une décennie depuis sa mort. Les musicologues George Sbîrcea et Ana Frost ont parlé de sa vie et de sa création. Le concert qui a suivi contenait des oeuvres du compositeur interprétées par le Quatuor dirigé par Radu Zvorișteanu, le Sextuor vocal „Cantabile" et les chanteurs Dorina Drăghici, Gică Petrescu, Nicolae Nițescu, Gaby Pascu, Corina Chiriac. Au piano : Edmond Deda et Gerry Podgoreanu.

● Dans le cadre d'un cénacle consacré à la création chorale du compositeur Paul Constantinescu, la Chorale *„Madrigal"* du Conservatoire Ciprian Porumbescu de Bucarest, dirigée par Marin Constantin, a interprété quelques ouvrages de la création du compositeur. Le cénacle a été ouvert par une allocution du Président de l'Union des Compositeurs, Ion Dumitrescu, et le musicologue Vasile Tomescu, secrétaire de l'Union, a présenté les oeuvres en cause.

Ileana RAȚIU

PREMIÈRES AUDITIONS D'ŒUVRES ROUMAÍNES SEPTEMBRE-DECEMBRE 1970

BERGER, Wilhelm, *VI-e Symphonie „Harmonia"*, Orch. Philharmonique „Georges Enesco" de Bucarest, Bucarest, 15.IX., dir. : Mircea Cristescu ; BRÎNDUȘ, Nicolae, *„Cantus Firmus", Ensemble* „Ars Nova", Bucarest, 11.X. ; BUGHICI, Dumitru, *„Balada pt. orchestră" („Ballade p. orchestre")*, Orch. Pilharmonique de Jassy, Bucarest, 14.XI., dir. : George Vintilă ; DUMITRESCU, Iancu, *„Metamorfoze" pentru clarinet solo („Métamorphoses" p. clarinette seule)*, Bucarest, 21.X., solo : Aurelian Octav Popa ; NACHMANN, Leib, *Suită concertantă pt. contrabas solo (Suite concertante p. contrabasse seule)*, Bucarest, 15.X., solo : Wolfgang Guttler ; OLAH, Tiberiu : *„Perspective" pt. 13 instrumente („Perspectives" p. 13 instruments)*, Ensemble „Ars Nova" de Cluj, Bucarest, 7.IX., dir. : Cornel Țăranu ; PAȘCANU, Alexandru, *„Bocete" („Lamentations")*, Chorale „Madrigal" du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, Bucarest, 9.IX., dir. : Marin Constantin ; PALADE, Constantin, *„Sînt Ion hodină n-are" („Saint Jean n'a pas de repos")* p. choeur *a capella*, Chorale de la Philharmonie de Jassy, Bucarest, 12.XI., dir. : Ion Pavalache ; PORFETYE, Andreas, *Fantasia super „Incipit lamentatio"* pour orgue, Bucarest, 28.X., solo : Joseph Gerstenengst ; STROE, Aurel, *„Canto I"*, Orch. Philharmonique de Timișoara, Bucarest, 13.IX., dir. : Nicolae Boboc ; VIERU, Anatol, *„Crible"*, Ensemble „Ars Nova", Bucarest, 11.X. ; ZORZOR, Ștefan, *„Circulara" (La circulaire")*, Ensemble „Ars Nova", Bucarest, 11.X.,

JODAL, Gabor, *Andante*, Ensemble „Ars Nova" de Cluj, 14.IX., dir. : Cornel Țăranu ; STOE, Aurel, *„Lieder"*, 14.IX., soli : Ion Budoiu et Harald Enghiurliu ;

BOLDISZAR, Csiky, *Trois pièces p. orchestre : Prélude, Fugue, Postlude.* Orch. Philharmonique de Timişoara, Timişoara, 14.XI. dir. : Remus Georgescu.

OŢEANU, Smaranda, *„Chorals"*, Philharmonie de Satu-Mare, 27.X., dir. : Corneliu Dumbrăveanu.

DUMBRAVEANU, Corneliu, *„Introducere şi dans"* (*„Introduction et danse"*) Orch. Philharmonique de Ploieşti, Ploieşti, 13.X., dir. : le compositeur.

JULEA, Nicolae, *Preludiu la opera „Jeanne d'Arc"* (*Prélude à l'opéra „Jeanne d'Arc"*), Orch. Philharmonique de Craiova, Craiova, 17.X., dir. : Theodor Costin ; MOROIANU, Bogdan, *Symphonie,* Orch. Philharmonique de Craiova, Craiova, 31.X., dir. : Ion Baciu.

CHRONIQUE DU DISQUE DE MUSIQUE POPULAIRE

1) *MARAMUREŞ. Rencontre avec la Roumanie. Trésors folkloriques.*

Electrecord ST-EPE 0469 [Stéréo] et EPE 0470 [Mono].

Rédacteur : Mircea Săndulescu. Maître du son : ing. Erwin Şervan.

Texte explicatif (français-anglais) : Harry Brauner.

La série des disques „Rencontre avec la Roumanie" s'est enrichie d'un nouveau disque : *MARAMUREŞ.* Il est consacré à la musique populaire caractéristique de la région de ce nom, située dans le Nord — Nord-Ouest de la Roumanie.

Dès le début, je dois avouer qu'à mon avis il s'agit là d'un disque exceptionnel à tous points de vue. La Maison de Disques et les réalisateurs méritent toutes les louanges pour le cadeau qu'ils ont fait aux amateurs de musique populaire.

Les interprètes qui animent les 14 morceaux de musique gravés sur le disque ont été choisis parmi les meilleurs de la région : les frères Ion et Ştefan Petreuş, Gheorghe Stîngău et Angela Buciu. Les deux derniers se font accompagnés par un petit orchestre dirigé par George Vancu.

Ion Petreuş chante en s'accompagnant d'une guitare d'un modèle courant qu'il tient presque verticalement, le manche vers le haut, et dont il touche les cordes avec un plectre de bois. Il accompagne de la même manière son frère Ştefan, au violon. Le répertoire aussi bien que le style des frères Petreuş (paysans-laoutari du village de Glod) sont de l'espèce la plus authentique. Notons que le violon et la guitare sont les instruments des musiciens professionnels du Maramureş. La dernière n'avait jadis que deux cordes, accordées en quinte, qui résonnaient tout le temps librement, constituant de la sorte une pédale harmonique, invariable. Actuellement, elle dispose de trois ou même de quatre cordes, que le musicien presse de ses doigts quand, suivant sa conception harmonique, il croit devoir changer d'accord. Un tambour à deux membranes, de dimensions moyennes, vient parfois s'ajouter au violon et à la guitare.

Gheorghe Stîngău, violoniste populaire de grand talent, possède une technique remarquable. Il manie son instrument dans le style le plus

strictement traditionnel, en utilisant tous les artifices propres aux musiciens populaires. Son jeu est vif, grâce à un prodigieux processus de création, s'exerçant toujours au moment de l'exécution. Les variations, si caractéristiques, de la musique populaire authentique, qu'il utilise de manière spontanée, avec une fantaisie rarement rencontrée, accordent à ses mélodies des aspects toujours nouveaux. Durant les enregistrements, il a fallu le laisser déployer librement toutes les possibilités de son art !

Angela Buciu est incontestablement une chanteuse de musique populaire, remarquablement douée. Ainsi que le signale l'ethnomusicologue Harry Brauner dans la présentation du disque : „sa voix pleine de chaleur, aux accents envoûtants, quelquefois insinuants, aux nuances subtiles, avec des fioritures d'une grande variété, lui permet d'enrichir les chansons". En effet, les chansons de son répertoire, passées à travers le crible de sa sensibilité artistique et de son intelligence musicale, porte le sceau d'un style rigoureusement personnel.

Le répertoire folklorique gravé sur le disque est varié, en même temps que représentatif de la région de Maramureş. Nous y rencontrons la *„horea lungă"* (chant long), une mélopée „dont l'interprète improvise l'architecture, à l'aide d'un jeu de formules constantes, qu'il assortit, répète ou élude, selon son bon plaisir" (Const. Brăiloiu), en deux variantes : l'une instrumentale et l'autre vocale. L'instrumentale, *„A oilor"* (chanson des moutons), jouée du violon par Gh. Stîngău, est le récit musical du pâtre qui cherche son troupeau égaré et se lamente. Lorsqu'il lui semble voir au loin ses moutons, ou bien lorsqu'il les retrouve, la mélodie se transforme en un air de danse gaie. Des sonneries de buccin s'entremêlent selon la coutume, dans les variantes du Maramureş de cette très ancienne chanson roumaine. La variante vocale de la *„horea lungă"* — „Leagănă-se frunza-n grui..." („Les feuilles se bercent au vent sur la colline") est chantée par Angela Buciu. On y trouve aussi une chanson traditionnelle de noce, *„Mireasă, cununa ta..."* („La couronne de la mariée"), chantée par la même chanteuse, une chanson à boire *(„Aşa beau oamenii buni..."* — „C'est ainsi que boivent les braves gens") chantée par les frères Petreuşi et un air instrumental du même genre *(„Băuta bătrînească"* — „Beuverie de jadis"), joué du violon par Gh. Stîngău, un certain nombre de chansons propre au dialecte musical local, caractérisées particulièrement par un rythme balancé, dû à l'alternance du iambe et du trochée, de même qu'un bouquet choisi d'airs de danse instrumentaux.

2) *ANSAMBLUL „PERINIŢA".*

Electrecord EPE 0386, Texte explicatif (roumain-anglais) par l'auteur de la présente chronique.

Ce disque récemment édité demeure un précieux document sonore,

artistique, de l'Ensemble Folklorique „Perinița" dépendant du Conseil Populaire Municipal de la Ville de Bucarest, qui, en 1970, achève sa glorieuse carrière, lors de la fondation d'un Ensemble central représentatif *„Rapsodia Română"*.

L'Ensemble *„Perinița"* a été fondé en 1948. Sous la direction de Viorel Doboș et ensuite de Nicolae Patrichi, il a donné d'innombrables spectacles de grand succès, dans le pays et à l'étranger : France (1957, 1963), Suisse (1957, 1963), Italie (1958, 1968), R. D. Allemande (1958), Tchécoslovaquie (1958), Autriche (1959), Yougoslavie (1963, 1966), Pologne (1963, 1967, 1970), R. D. Vietnam (1963), R. P. Coréenne (1963), Chine (1963/1964), R. P. Mongolie (1964) URSS (1964), Israël (1964), Brésil (1965), Turquie (1966, 1968/69) Liban (1967), Algérie (1967), Tunisie (1967) et Suède (1970).

Le disque dont nous nous occupons contient une sélection du répertoire de l'orchestre de musique populaire et de ses solistes, chanteurs et instrumentistes, sous la direction du chef d'orchestre Ionel Budișteanu.

Des plus intéressants, est le fait, que l'orchestre a établi son répertoire par voie orale, pareillement d'ailleurs à d'autres ensembles de ce genre. Le choix du répertoire, les arrangements et adaptations auxquels il a été soumis, ont été le résultat d'une laborieuse activité créatrice du chef d'orchestre avec — souvent — le concours des solistes et des membres de l'Ensemble. De la sorte, un rapport étroit et durable a été assuré avec le modèle authentique dont l'orchestre ne s'en départit qu'en très petite mesure, par-ci, par-là, en suivant les indications du chef d'orchestre.

Le disque présente les chanteurs Gh. Lazăr, Maria Pietraru, Ștefania Rareș, Ștefania Stere, Eugenia Ticu et les instrumentistes Remus Bistrița *(taragot)*, Nicolae Florin (accordéon), Ion Lăceanu (flûte de berger, cornemuse et... écaille de poisson !), Radu Simion (flûte de Pan) et Nicolae Vișan (tympanon). Le répertoire musical des interprètes comprend sept chansons et chansons pour danses, une ballade et huit airs de danse. On y trouve le folklore de plusieurs provinces (Valachie, Olténie, Dobroudja, Banat et Moldavie) présenté par des solistes originaires des régions-mêmes, détenteurs chevronnés du style spécifique de leur lieu d'origine.

Des pièces gravées sur le disque, celles qui retiennent le plus l'attention, sont les suivantes : *„Cîntecul lui Corbea"* — La chanson de Corbea —, ballade, magistralement exécutée au tympanon, par Nicolae Vișan ; l'air de danse *„Geamparalele"*, au rythme „aksak" (boiteux), en trois temps (le troisième un peu plus long) *„Brîuleţul Fetelor* — La danse de ceinture des jeunes filles — joué de la cornemuse et de la flûte de berger par Ion Lăceanu ; la chanson de danse *„Teiule cu frunza lată"* — Tilleul, à large feuille —, elle aussi à rythme ternaire (aksak) ayant le premier temps plus long, chantée par Gh. Lazăr ; *„Brîu"* — Danse de ceinture — *et „De doi"* — Pour deux —, deux airs de danse du Banat, joués du *taragot* par Remus Bistrița, ainsi que *„Horă veche"* — Ancienne horà — et *„Măi, băiete, băieţele"* — Hé, mon garçon, mon gars —, joués avec brio, de la flûte de Pan, par Radu Simion.

C'est un disque dont le contenu dégage un optimisme exubérant.

Tiberiu ALEXANDRU

MUSICIENS ROUMAINS
Dictionnaire de Viorel Cosma

Le Dictionnaire „Musiciens Roumains" paru au mois de septembre 1970, pendant le V-e Festival et Concours International „Georges Enesco", aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs, à Bucarest, est une importante réalisation musicologique et d'imprimerie.

Dans les pages du volume, figurent plus de 450 noms de compositeurs et musicologues, comprenant une vaste période de la culture musicale roumaine, depuis Eustache le Protopsalte (XVI-e siècle) jusqu'aux plus jeunes compositeurs et musicologues s'affirmant de nos jours. D'innombrables références à la musique

roumaine ancienne, aux premiers chercheurs de musique populaire roumaine, aux premiers recueils de folklore musical roumain, y sont insérées, à côte de la création musicale du XX-e siècle, de musiciens ayant posé les fondements de l'école nationale de composition, Georges Enesco et les générations du XX-e siècle, illustres figures qui ont donné de l'éclat à la musique et à la musicologie roumaine. On y trouve mentionnés tous ceux qui, au fil des siècles, ont eu une activité créatrice en tout genre de l'art musical roumain.

Structuralement, le *Dictionnaire* offre les éléments nécessaires pour contourner une image aussi complète que possible de chaque musicien ; données biographiques, activité musicale, création, bibliographie, discographie, filmographie, premières auditions, etc.

La préface (traduite en six langues de circulation mondiale) apporte des éclaircissements utiles concernant la nécessité, la structure, la destination de cet ouvrage qui représente pour la musique roumaine une importante source lexicographique, un instrument de travail utile, conçu en conformité des exigences contemporaines.

Titus MOISESCU

CUPRINS

Vasile Tomescu
Anul 50 1

Teodor Bălan
Lipatti sau logica frumosului . . . 3

Lisette Georgescu
In memoriam Dinu Lipatti 5

Dragoș Tănăsescu și *Grigore Bărgăuanu*
Interferențe stilistice în creația lui Dinu Lipatti 7

George Sbârcea
Amintirea lui Ion Vasilescu 9

Rodica Oană-Pop
Antonin Ciolan 11

DISCUȚII

Viorel Doboș
Condiția operetei românești moderne 13

MOȘTENIREA ENESCIANĂ

Carmen Petra-Basacopol
Sonata în fa diez minor pentru pian de George Enescu — considerații estetice și stilistice 17

VIAȚA MUZICALĂ

Alice Mavrodin
Corul Filarmonicii „George Enescu" (20 de ani de activitate) 0
Interviu cu Igor Markevitch 1

Teodora Albescu
Igor Markevitch la pupitrul formațiilor Radioteleviziunii 23

Grigore Constantinescu
Prime audiții : Concertul pentru violoncel de Wilhelm Berger 24
Tannhäuser 25
Filarmonici din țară la București 26

Alfred Hoffman
„Pacific Art Trio" 27

Ștefan Bonea
„Don Quijotte" la Opera Română din București 28

Constantin Răsvan
Corul bărbătesc „Kaval" din Bulgaria . . 29
Corul Palatului culturii din Ploiești, în Bulgaria 30

Dan Negreanu
Implicațiile tradiției 30

Vasile D. Nicolescu
Simpozionul național al cadrelor didactice 32

DE PESTE HOTARE

J.-V. Pandelescu
Secvențe muzicale iugoslave 33

Adrian Rațiu
Kassel 1970 34

Iosif Sava — Simona Odobescu
Prezențe românești peste hotare 35
Nouvelles musicales de Roumanie 37

SOMMAIRE

Vasile Tomescu
L'an 50 1

Teodor Bălan
Lipatti ou la logique du beau 3

Lisette Georgescu
In memoriam Dinu Lipatti 5

Dragoș Tănăsescu et *Grigore Bărgăuanu*
Interférences stylistiques dans la création de Dinu Lipatti 7

George Sbârcea
Le souvenir de Ion Vasilescu 9

Rodica Oană-Pop
Antonin Ciolan 11

OPINIONS

Viorel Doboș
La condition de l'opérette roumaine moderne 13

L'HÉRITAGE ÉNESCIEN

Carmen Petra-Basacopol
La Sonate en fa dièse mineur pour piano de Georges Enesco — considérations esthétiques et stylistiques — 17

LA VIE MUSICALE

Alice Mavrodin
La Chorale de la Philharmonie „Georges Enesco" (20 ans d'activité) 20
Interview avec Igor Markevitch 21

Teodora Albescu
Igor Markevitch au pupitre des ensembles de la RTV Roumaine 23

Grigore Constantinescu
Premières auditions : Concerto pour violoncelle de Wilhelm Berger 25
Tannhäuser 26
Philharmonies de la province à Bucarest . . . 26

Alfred Hoffman
„Pacific Art Trio" 27

Ștefan Bonea
„Don Quijotte" à l'Opéra Roumain de Bucarest 28

Constantin Răsvan
Le choeur pour voix d'hommes „Kaval" de Bulgarie 29
Le choeur du Palais de la Culture de Ploiești, en Bulgarie. 30

Dan Negreanu
Les implications de la tradition 30

Vasile D. Nicolescu
Symposium national des cadres d'enseignement 32

DE L'ÉTRANGER

J.-V. Pandelescu
Séquences musicales yougoslaves 33

Adrian Rațiu
Kassel 1970 34

Iosif Sava — Simona Odobescu
Présences roumaines à l'étranger 35
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE 37
(en français par Colette Ghimpețeanu).

Din sumarele revistei „MUZICA" pe anul 1970

I. ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor din R.S.R., Comitetului Central al Partidului Comunist Român, Tovarăşului Nicolae Ceauşescu, **5**, 1

GHECIU RADU, Muzică românească la posturile franceze radio cu prilejul vizitei tovarăşului Nicolae Ceauşescu, Preşedintele Consiliului de Stat al R.S. România, **8**, 4

* * * Omagiu umanismului enescian, **10**, 1

* * * Tineretul şi misiunea educativă a muzicii **9**, 1—4

VINTILĂ PETRU, Opus 26, **8**, 3

II. DISCUŢII, STUDII

APOSTOL PAVEL, Lenin şi semnificaţia artei, **4**, 1—2

BĂLAN THEODOR, Enescu pianist, **7**, 17—20

BĂLAN THEODOR, Concertele pentru pian de Beethoven în interpretarea pianiştilor români, **12**, 23

BENTOIU PASCAL şi GRIGORIU THEODOR, Muzica românească în discuţia plenarei secţiei simfonice a Uniunii compozitorilor, **3**, 1

BENTOIU PASCAL, Abstract, concret, structură, stil, **5**, 4

BUGEANU CONSTANTIN, Ritmurile a k s a k şi aplicaţiile lor în arta dirijorală modernă, **8**, 27—29.

BUGHICI DUMITRU, Dialectica expoziţiei în sonatele pentru pian op. 2 nr. 1 şi op. 14 nr. 2 de Beethoven, **12**, 17

CIORTEA TUDOR, Idei noi în călăuzirea unei noi reviste, **7**, 43—44

CIORTEA TUDOR, Criterii vechi şi noi în interpretarea creaţiei beethoveniene, **12**, 1

COMIŞEL EMILIA, Brăiloiu despre Beethoven, **5**, 23

COSMA VIOREL, Aspecte ale pătrunderii creaţiei beethoveniene în ţara noastră, **9**, 24—27

COSMA VIOREL, Bibliografie beethoveniană în ţara noastră, **12**, 39

DRĂGOI V. SABIN, Armonizarea cîntecului popular românesc, **1**, 7 ; **2**, 1 ; **3**, 10 ; **4**, 7—9

DRĂGOI CONSTANTIN, Dialog despre muzică cu Prof. dr. Pavel Apostol, **2**, 9

DUŢU DUMITRU, Muzică, acustică, tehnică, **3**, 29

ELIAN EDGAR, Discografie românească beethoveniană, **12**, 41

GHENEA CRISTIAN, Documente cu privire la viaţa muzicală de pe teritoriul României în Renaştere, **1**, 14

GHENEA CRISTIAN, Prezenţe beethoveniene în cultura românească, **12**, 35

HACIATURIAN ARAM, Muzica în viaţa omului (Articol scris special pentru revista Muzica), **11**, 4

ILIESCU VICTOR, Consideraţii asupra limbajului muzical, **7**, 27—30

PANŢIR ALFRED, Contribuţii la o nouă metodă de predare a muzicii, **5**, 18

POPOVICI DORU, Scurte însemnări despre opera expresionistă vieneză, **4**, 15—18

POPOVICI DORU, Spiritul vizionar al criticului muzical, **9**, 18—19

POPOVICI DORU, Însemnări despre estetica lui Beethoven, **12**, 20

PRICOPE EUGEN, Pe marginea Simfoniei a V-a. George Georgescu în repetiţii, **12**, 12

PROFETA LAURENŢIU, Umanismul şi cultura socialistă, **7**, 1—3

RĂSVAN CONSTANTIN, Dialoguri privind unele aspecte ale folclorului contemporan (de vorbă cu Gh. Ciobanu, Emilia Comişel, Tiberiu Alexandru), **1**, 10

RUSU LIVIU, Valorificarea moştenirii noastre muzicale, **6**, 1-5

SARVAŞ ANTON ADRIAN, Probleme ale învăţămîntului violinistic în şcolile şi liceele de muzică, **5**, 16

SAVOPOL RODICA, Marc Pincherle despre muzica actuală, **2**, 6

SOLOMON GINA, Muza Germani-Ciomac, **8**, 29—31

STROE AUREL, Interludiu acţiune coregrafică, **3**, 21

STROE AUREL, Compoziţii şi clase de compoziţii muzicale, **4**, 9—14 ; **6**, 15—20 ; **11**, 6.

SUCHOFF BENJAMIN, Aplicarea calculatoarelor electronice la etno-muzicologia bartokiană, **11**, 10

TĂNĂSESCU DRAGOŞ, Modalităţi ale studiului la instrument, **5**, 21

TĂNĂSESCU DRAGOŞ, Probleme de înţelegere şi redare a textului pianistic beethovenian, **12**, 31

TODUŢĂ SIGISMUND, Muzicologia şi specializarea postuniversitară, **7**, 4—9

TRIFU ALEXANDRU, Schiţă a unei metodologii de cercetare pedagogică a învăţămîntului muzical, **9**, 20—23

VANCEA ZENO, Béla Bartok. Un mare muzician al veacului nostru, **11**, 1

VIERU ANATOL, Tăcerea ca o sculptare a sunetului, **3**, 12

VIERU ANATOL, Beethoven, azi, **12**, 8

III. CREAŢIA ROMÂNEASCĂ

ALBESCU THEODORA, „Secretul lui Don Giovanni" de Cornel Ţăranu, **8**, 32—34

BENTOIU PASCAL, Însemnări despre Enescu, **8**, 5—15

BELOIU NICOLAE, „Simfonia". **5**, 10

BELLU ŞTEFAN, „Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda la Ansamblul de cîntece şi dansuri „Maramureşul" din Baia Mare, **2**, 28

COLFESCU ALEXANDRU, Opera Decebal de Gheorghe Dumitrescu, **10**, 8

CONSTANTINESCU GRIGORE, Formele muzicale de Dumitru Bughici, **2**, 35

COSMA LAZĂR OCTAVIAN, Compozitorii precursori, **8**, 18—25 ; **9**, 5—10

COSMA VIOREL, George Enescu, pianist, **2**, 13

DOGARU ANTON, „Canto I" de Aurel Stroe. **2**, 3

DOGARU ANTON, Lucrări de Nicolae Coman, **6**, 10—14

DRAGEA EMIL, „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn la opera din Cluj, **1**, 30

GEORGESCU CORNELIU DAN, Anatol Vieru : „Clepsidra" **7**, 21—26

HERMAN VASILE, „Viziuni cosmice" de Dan Voiculescu, **5**, 14

HOFMANN AL., Simfonia a II-a de Doru Popovici, **10**, 11

HOFMANN ALFRED, Oratoriul Miorita de Sigismund Toduţă, **10**, 7

MANGOIANU ŞTEFAN, La o distincţie („Simfonia" de Nicolae Beloiu), **5**, 7

MANGOIANU ŞTEFAN, Suita a III-a „Sătească" de George Enescu, **7**, 10—16 ; **9**, 11—17

MANOLIU GEORGE, Concertul pentru vioară de Beethoven în interpretarea lui George Enescu, **12**, 5

MARBE MYRIAM, Simfonia a VI-a „Armonia" de Wilhelm Berger, **10**, 10

MOLDOVAN MIHAI, Liviu Glodeanu : „Zamolxe", **6**, 6—9

MOLDOVAN MIHAI, Lucrări de Enescu, Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu, **10**, 11

NEMESCU OCTAVIAN, Program românesc în interpretarea formaţiei „Musica Nova" **10**, 14

OŢEANU SMARANDA, Creaţii româneşti în interpretarea formaţiei „Ars nova" **10**, 12

PANDELESCU J. V., „Preludiu Simfonic" de Ion Dumitrescu, „La Piaţă de Mihail Jora, „Priculiciul" de Zeno Vancea, **10**, 6

PANDELESCU J. V., Simfonia op. 16 de Pascal Bentoiu, **10**, 10

PANDELESCU J. V., Canto I de Aurel Stroe, Jorg Demus şi Filarmonica Banatul, **10**, 15

PAROCESCU NICOLAE, Constantin Brăiloiu Opere Vol. II, **2**, 33

PAROCESCU NICOLAE, Cercetări pedagogice muzicale la Cluj, **2**, 34

POPOVICI DORU, Lieduri de compozitori români, **10**, 13

POPOVICI DORU, Timotei Popovici, **11**, 15

VICOL ADRIAN, Gheorghe Ciobanu : Lăutarii din Clejeni — repertoriu şi stil de interpretare, **5**, 37

IV. CULTURA MUZICALĂ

ALBESCU THEODORA, Concertele conservatorului ieşean **4**, 28

ALBESCU THEODORA, Vara muzicală de la Taormina, **11**, 37

ANDREESCU RALUCA, Noi partituri, **1**, 32

ANGELESCU GHEORGHE, Concerte şi recitaluri ale Conservatorului bucureştean, **1**, 30 ; **2**, 25

BĂRĂGANU GRIGORE, Pian, **10**, 31

BAZAVAN GEORGE, Patriei noastre (partitură), **5**, 2

BONEA ŞTEFAN, Konstantin Sergheev, **10**, 35

BRATU THEODOR, Inscripţie (partitură), **4**, 3

BRÎNDUŞ NICOLAE, Darmstadt, Paris, Varşovia, **11**, 21

BUGHICI DUMITRU, Ciclul de trei concerte „Beethoven" ale Orch. simfonice a Radioteleviziunii Române, 3, 31
BUGHICI DUMITRU. Sergiu Celibidache, 7, 31
BUGHICI DUMITRU, Note de călătorie, 11, 32
CEZAR CORNELIU, London Symphony Orchestra, 10, 22
CODREANU PETRE, Muzică românească pe disc, 1, 35
COLFESCU ALEXANDRU, „Mireasa vindută" 4, 28
COLFESCU ALEXANDRU. Virginia Zeani şi Nicola Rossi Lemeni ; Fidelio ; Oedip, 10, 29
CONSTANTINESCU GRIGORE, Impresii asupra vieţii muzicale sovietice, 3, 26
CONSTANTINESCU GRIGORE, Magazinul Muzica, 4, 21
CONSTANTINESCU GRIGORE, Stagiunea lirică în ţară, 4, 30
CONSTANTINESCU GRIGORE, Recitaluri, 8, 37
CONSTANTINESCU GRIGORE, Medalion : Emil Biclea, 8, 40
CONSTANTINESCU GRIGORE, Baletul din Leningrad ; Canto, 10, 33
CONSTANTINESCU GRIGORE, Colocviul Bartok, 11, 33
CONSTANTINESCU LILIANA, Prezenţe româneşti peste hotare, 1, 36 ; 5, 42 ; 3, 43 ; 6, 36
CONSTANTINESCU LILIANA, Muzicieni români peste hotare, 2, 37 ; 3, 43 ; 4, 36
CONSTANTINESCU LILIANA, Revista „Vibraţii" a Liceului de muzică nr. 1 din Bucureşti, 7, 42
COSMA OCTAVIAN, Itinerar muzical american, 6, 37
COSMA VIOREL (EUGEN VICOS), Vitrina publicaţiilor străine, 3, 42 ; 4, 33 ; 6, 33 ; 8, 41
CRISTIAN V., Orchestra simfonică a filarmonicii din Varşovia la Bucureşti 2, 16
DEDA EDMOND, „Cerbul de aur" '70". 2, 29
DRAGEA EMILIAN, „Portretul" de Salvatoare Allegra la Opera maghiară din Cluj, 2, 27
EDGAR ELIAN, „Opera comică" din Berlin, un teatru liric al viitorului ? 4, 38
FROST ANA. „*Turandot*" în versiune de concert, 3, 34
FROST ANA, Cvartetul Juilliard ; Reîntîlnire cu Szeryng, 10, 16
GEORGESCU SILVIAN, Concert prezentare, 2, 23
GHECIU RADU, Interviu cu Michel Philippot, 9, 33
GHIŞOIU MIRA, „Metodica predării pianului" de Gina Solomon, 1, 34
HOFMANN ALFRED, Mstislav Rostropovici, 10, 21 ; Wolfgang Schneiderhan, 10, 29
HOFMANN ALFRED, Vizită artistică în Grecia, 11, 28
ILIJIN MILIŢA, Amintiri despre Constantin Brăiloiu, 8, 25
IONESCU GEORGE, Al II-lea Concurs Internaţional de canto „Erkel" (Budapesta 18—30 sept. 1970), 11, 26
* * * Laureaţii celui de-al V-lea Concurs „George Enescu", 9, 23
LUNGU FLORIAN, Discuri Electrecord seria jazz, 2, 31
LUNGU FLORIAN. Benny Goodman, 4, 29
MANOLIU GEORGE, Vioară, 10, 30
MARBE MYRIAM şi G.Z.D., Primul festival de muzică de cameră, 9, 30
MARBE MYRIAM, Paul Klecki ; Paul Badura, Skoda, 10, 27
MOISESCU TITUS, Studii de muzicologie, vol. V, 4, 32
NEGREANU DAN. Federaţia Concursurilor internaţionale de muzică, 7, 30
NEGREANU DAN, A cincea ediţie a Concursului şi Festivalului internaţional „George Enescu" 3, 25
NEGULESCU CLAUDIU, Prof. Victor Iuşceanu la 60 de ani, 2, 26
NEGULESCU CLAUDIU, Unele probleme ale repertoriului şi difuzării muzicii româneşti pe discuri „Electrecord", 4, 19
NICULESCU ŞTEFAN, „Soliştii Filarmonicii din Varşovia" 10, 26
NIKOLOVA EKATERINA, Asen Naidemov, 6, 42
OŢEANU SMARANDA, Interviu cu Carlo Zecchi, 9, 32
OŢEANU SMARANDA. şi D. AVAKIAN, Jean Pierre Rampal, 10, 17
OŢEANU SMARANDA, Cvartetul „Smetana", 10, 23
OŢEANU SMARANDA, Secvenţe muzicale iugoslave, 11, 35
PANDELESCU J. V., Aaron Copland la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii, 1, 20
PANDELESCU J. V., Retrospectivă, 1, 23 ; 2, 17 ; 3, 35 ; 4, 24
PANDELESCU J. V.; AVAKIAN D.; CRISTIAN V.; GEORGESCU S. ; COMAN N. ; LUNGU FL. ; ALBESCU THEODORA ; ODĂGESCU IRINA ; Viaţa muzicală 5, 26
PANDELESCU J. V. ; GLODEANU LIVIU ; BUCIU DAN ; CODREANU PETRE ; AVAKIAN DUMITRU ; DRAGEA EMIL ; DERIEŢEANU GEORGE ; RĂSVAN CONSTANTIN, Viaţa muzicală, 6, 21
PANDELESCU J. V., Orchestra simfonică din Bamberg, 7, 33
PANDELESCU J. V. ; AVAKIAN DUMITRU ; ALBESCU THEODORA, Viaţa muzicală, 7, 34
PANDELESCU J. V., Ludovic Spiess la Scala ; Secvenţe muzicale estivale, 8, 35
PANDELESCU J. V., Alexandru Şumski, Opera „Kera Duduca" ; Adamo ; Estrada estivală, 9, 35
PANDELESCU J. V., Cvartetul Juilliard ; London Symphony Orchestra ; Nicanor Zabaletta ; Szeryng şi Em. Elenescu ; Gyorgy Cziffra şi Mircea Basarab 10, 25
PORFETYE ANDREI, Concert de muzică veche din Transilvania, 3, 33
PORFETYE ANDREI, „Bach-Orchester des Gewandhauses" 10, 20
POP OANA RODICA, 50 de ani de la înfiinţarea conservatorului „Gheorghe Dima" 1, 1
POP OANA RODICA, Din viaţa muzicală a conservatorului „Gheorghe Dima", 3, 39
RAŢIU ADRIAN, Corul „Madrigal", 10, 4
RĂSVAN CONSTANTIN, Formaţia camerală „Concertino", 1, 29
RĂSVAN CONSTANTIN, Prima sesiune ştiinţifică a liceului de muzică nr. 1, 2, 27
RĂSVAN CONSTANTIN, Debuturi, 2, 23
RĂSVAN CONSTANTIN. Corul ceferiştilor din Feteşti, 8, 38
SAVA IOSIF, Gasparo da Solo, 10, 27
SAVA IOSIF, Concertul orchestrei de femei, 4, 27
SBÎRCEA GEORGE, 50 de ani de la înfiinţarea operei clujene, 1, 4
SBÎRCEA GEORGE, Mărturii, 10, 31
SUCIU ELISABETA, Un remarcabil eveniment pentru profesorii de muzică din întreaga ţară. 8, 39
TIPEI SEVER, George Byrd. . ., 10, 18
UNGUR C., Prime audiţii la Iaşi, 7, 40
WOOD HUGH, Tendinţe ale vieţii muzicale engleze contemporane, 2, 40

V. ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

GEORGESCU SILVIAN, Corul Palatului Pionierilor la Ateneu, 7, 37
IOACHIM T., (IOSIF SAVA) Festival sibian. 11, 16
POPA AUREL, Festivalul zonal al fanfarelor de amatori, 9, 38
RĂSVAN CONSTANTIN, Festivaluri corale la Lugoj şi Piteşti, 7, 40
RĂSVAN CONSTANTIN, Festivaluri corale la Suceava şi Braşov, 11, 17
SUCIU ELISABETA, Corul Liceului nr. 21 din Bucureşti, 7, 38

VI. NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ALEXANDRU TIBERIU, Chronique du disque de musique populaire. 8, 48
BĂRGĂUANU GRIGORE şi TĂNĂSESCU DRAGOŞ, Aspects inédits de l'activité d'interprète de Dinu Lipatti, 1, 45
BERGER WILHELM, Hommage á Beethoven, 12, 48
BICKERICH VICTOR, La musique d'orgue dans notre pays, 11, 40
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Le Quatur á cordes de Haydn á Debussy" de Wilhelm Berger, 7, 47
Le discours de ION COSMA, president du Conseil Populaire de la Municipalité de Bucarest, 10, 44
Le discours de ION DUMITRESCU, president du Comité d'organisation du V-e Concours-Festival International „George Enesco", 10, 42
Le discours de cloture de ION DUMITRESCU, 10, 45
Le discours du marquis de GONTEAU BIRON, 10, 46
DRĂGOI CONSTANTIN, Ion Dumitrescu (silhouette), 5, 44
DRĂGOI CONSTANTIN, Zeno Vancea (silhouette), 6, 44
DRĂGOI CONSTANTIN, Gheorghe Dumitrescu (silhouette), 7, 45
DRĂGOI CONSTANTIN, Marcel Mihalovici (silhouette), 8, 45
DRĂGOI CONSTANTIN. (silhouette), 9, 41
DRĂGOI CONSTANTIN, Sigismund Toduţă (silhouette), 9, 43
DRĂGOI MIHAELA, Ioan D. Petrescu ; Marţian Negrea (silhouettes). 1, 39
Allocution D'OVIDIU DRÎMBA, 10, 47
ELIAN EDGAR, Le disque roumain, 2, 45
ENESCO GEORGES, CUCLIN DIMITRIE, BREAZUL GEORGE, Réflexions sur Betthoven, 12, 42
Allocution D'OCTAV ENGĂRESCU, 10, 47
LUNGU NICOLAE, Ioan D. Petrescu, 6, 48
Le discours de POMPILIU MACOVEI, président du Comité d'Etat pour Culture et l'Art, 10, 43
Allocution de GEORGE MANOLIU, 10, 46
Le discours D'ANDRE MARESCOTTI, 10, 44
PANDELESCU J. V., Le concours et le Festival international de musique légére „Le cerf d'or"; Braşov—Roumanie— 3 éme edition (Les concurrents), 4, 42
PANDELESCU J. V., Joséphine Baker, une grande artiste, 4, 46
RAŢIU ADRIAN, Consideration concernant le plan tonal dans l'oeuvre de Beethoven. 9, 46
RĂSVAN CONSTANTIN, Ioan D. Chirescu (silhouette), 3, 44
SBÎRCEA GEORGE. Vedettes mondiales dans les récitals du Festival, 4, 44
ŞTEFĂNESCU M. MIRCEA, Revue de la presse Roumaine, 4, 47
Dr. TOMESCU VASILE, Georges Enesco. 8, 43
Dr. TOMESCU VASILE, Le V-e Festival et Concours International „Georges Enesco", 10, 38
Dr. TOMESCU VASILE, Sens Beethovéniens dans la culture musicale roumaine, 12, 46

P.R.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 1 — p. 1 — 48 București — ianuarie 1971

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Dinu Lipatti

I.P. „Informația“, c. 6146

64.421

Prețul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 februarie 2

CUPRINS

I. D. Chirescu (muzica) *Adrian Păunescu* şi *Nichita Stănescu* (versurile)
Frumoasă ţară, dulce Românie (planşă)
Ion Dumitrescu
„Cerbul de aur", 1971, Melodie şi frumuseţe 1

VALORI ŞI ORIENTĂRI ESTETICE MILITANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ (1921-1971)

Vasile Tomescu
Idei estetice afirmate de Sabin V. Drăgoi 2
Dumitru Bughici
Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist leniniste 6
D. D. Botez
Scrisoare deschisă către Ioan D. Chirescu 9
Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1969 10

DIN ISTORIA MIŞCĂRII MUNCITOREŞTI

Cristian Ghenea
Momente militante în domeniul educaţiei muzicale a maselor 11

DOCUMENTE PRIVIND TRECUTUL MUZICII NOASTRE

Octavian Lazăr Cosma
Joco seriorum (1688) 14

ANCHETA NOASTRĂ

Iosif Sava
Valori interpretative contemporane 20

PROBLEME ALE ÎNVĂŢĂMÎNTULUI MUZICAL

Elisabeta Suciu
Aspecte ale perfecţionării învăţământului în şcolile şi liceele de muzică 21

COMEMORĂRI

Teodor Bălan
Clara Haskil 24

VIAŢA MUZICALĂ

Liviu Glodeanu
„Unisonos" de Ştefan Niculescu 26
Gr. C.
„Remember" de W. M. Klepper 27
T. B.
Beethoven în viziunea lui . . . . . .
Valentin Gheorghiu 27
Th. Drăgulescu
Emil Ghilels 28
Dumitru Avakian
Ciclul integral al Sonatelor pentru vioară şi pian de Beethoven 29
Constantin Răsvan
Pe aripile Rapsodiei 30
Anton Dogaru
Concertul profesorilor de muzică 30
Ion Pelearcă
Concertul festiv al fanfarelor militare . . 31
Gr. C.
Baletul Operei din Budapesta 32
Myriam Marbe
Muzică pentru orgă în interpretarea lui Josef Gerstenengst 33
Dan Buciu
Missa opus 86 în Do major de Beethoven la Conservatorul bucureştean 35

PREMIERE LIRICE

Grigore Constantinescu
„Soarele Londrei" 35
Alcor şi Mona 36
Visul unei nopţi de vară 37

VITRINA PUBLICAŢIILOR STRĂINE

Viorel Cosma
Cărţi închinate Bicentenarului Beethoven 37

DE PESTE HOTARE

Olga Grigorescu
Congresul „Ludwig van Beethoven" Berlin, decembrie — 1970 39
Aurel Popa
Instantanee muzicale albaneze 41
Nouvelles musicales de Roumanie 42

SOMMAIRE

Ioan D. Chirescu „Beau pays, douce Roumanie" (planche)
Ion Dumitrescu
„Le Cerf d'Or" 1971 : Mélodie et beauté 1

VALEURS ET ORIENTATIONS ESTHÉTIQUES MILITANTES DANS LA MUSIQUE ROUMAINE (1921—1971)

Vasile Tomescu
Idées esthétiques affirmées par Sabin V. Drăgoi 2
Dumitru Bughici
Critères d'analyse musicale à la lumière de l'esthétique marxiste-léniniste 6
D. D. Botez
Lettre ouverte à Ioan D. Chirescu 9
Les prix de l'Union des Compositeurs pour l'année 1969 10

DE L'HISTOIRE DU MOUVEMENT OUVRIER

Cristian Ghenea
Moments militants dans le domaine de l'éducation musicale des masses 11

DOCUMENTS CONCERNANT LE PASSÉ DE NOTRE MUSIQUE

Octavian Lazăr Cosma
Joco seriorum (1688) 14

NOTRE ENQUÊTE

Iosif Sava
Valeurs contemporaines de l'interprétation 20

PROBLÈMES D'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Elisabeta Suciu
Aspects du perfectionnement de l'enseignement dans les lycées et les écoles de musique 21

COMÉMORATIONS

Teodor Bălan
Clara Haskil 24

LA VIE MUSICALE

Liviu Glodeanu
„Unisonos" de Ştefan Niculescu 26
Gr. C.
„Remember" de W. M. Klepper 27
Th. B.
Beethoven dans la conception de Valentin Gheorghiu 27
Th. Drăgulescu
Emil Ghilels 28
Dumitru Avakian
Le cycle intégral des Sonates pour violon et piano de Beethoven 29
Constantin Răsvan
Sur les ailes de la Rhapsodie 30
Anton Dogaru
Concert des professeurs de musique . . . 30
Ion Pelearcă
Les festivités et le concert d'occasion des fanfares militaires 31
Gr. C.
Le ballet de l'Opéra de Budapest 32
Myriam Marbe
Musique d'orgue dans l'interprétation de Joseph Gerstenengst 33
Dan Buciu
Missa opus 86 en Do majeur de Beethoven 35

PREMIÈRES DE THÉATRE LYRIQUE

Grigore Constantinescu
„Soarele Londrei" („Le Soleil de Londres") 35
„Alcor et Mona" 36
„Le Songe d'une nuit d'été" 37

REVUE DES PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES

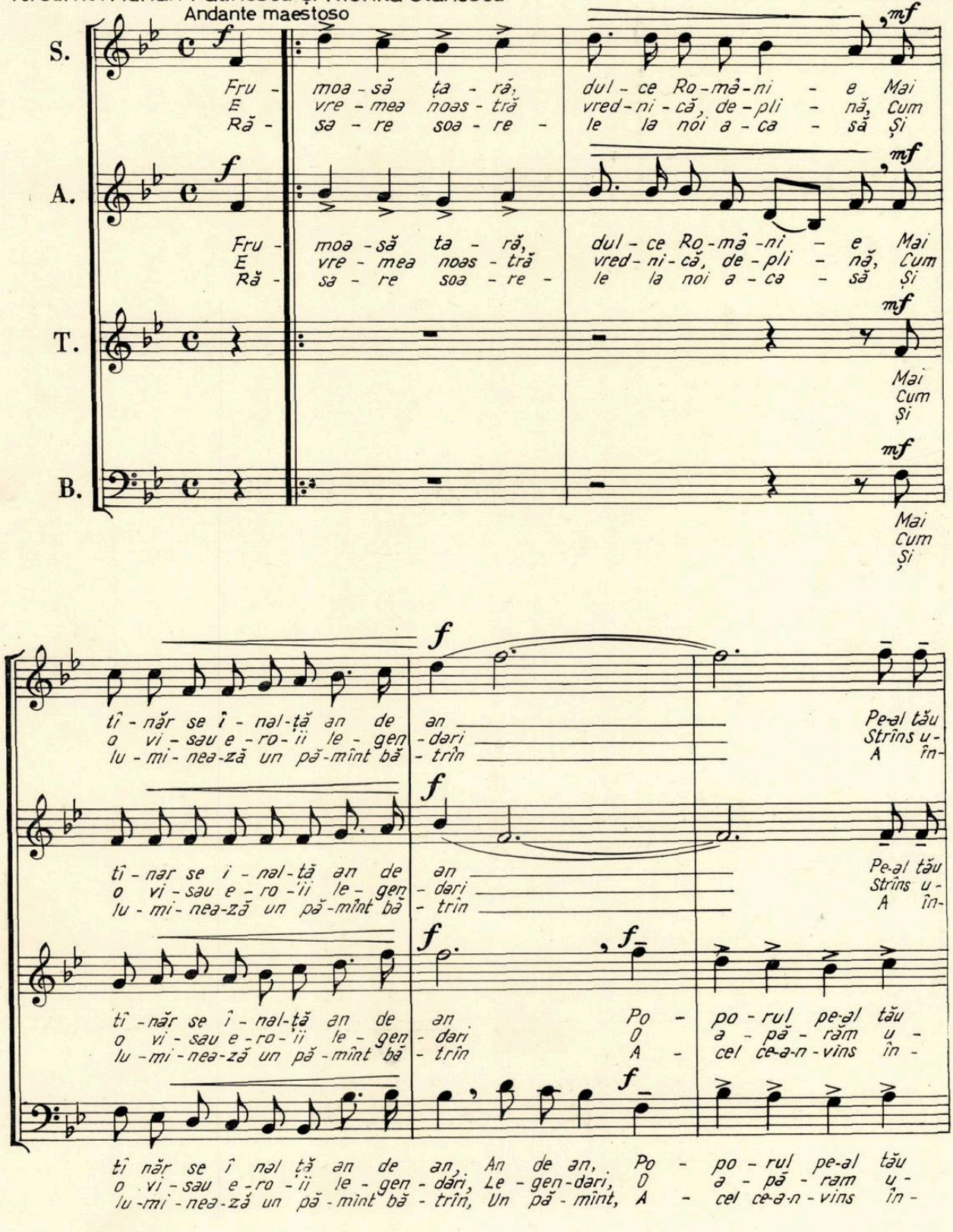
Viorel Cosma
Livres consacrés au bicentenaire de Beethoven 37
Olga Grigorescu
Le Congrès „Ludwig van Beethoven", Berlin, décembre, 1970 39
Aurel Popa
Instantanés musicaux albanais 41
Nouvelles musicales de Roumanie 42
(en français par Colette Ghimpeţeanu)

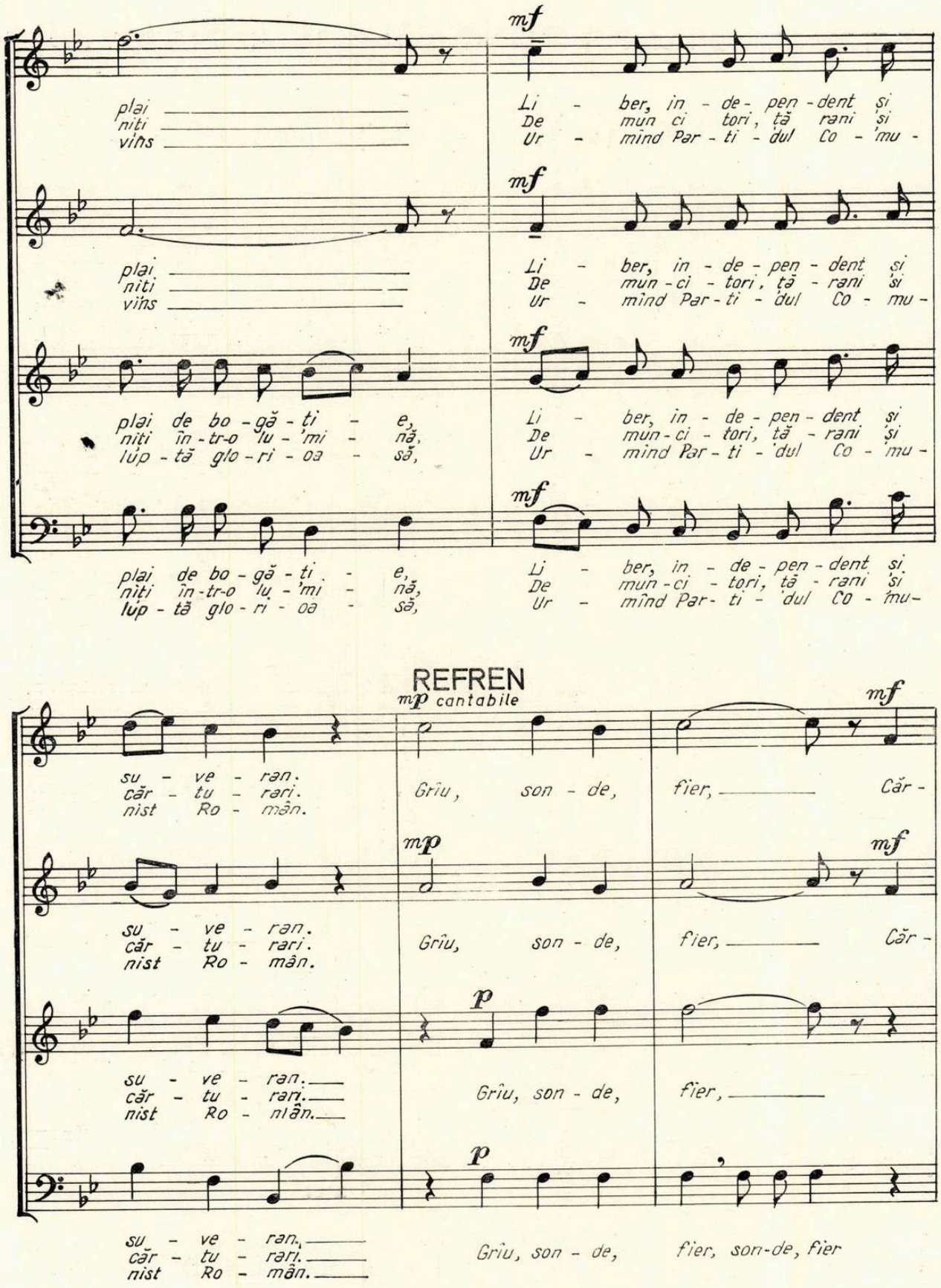
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

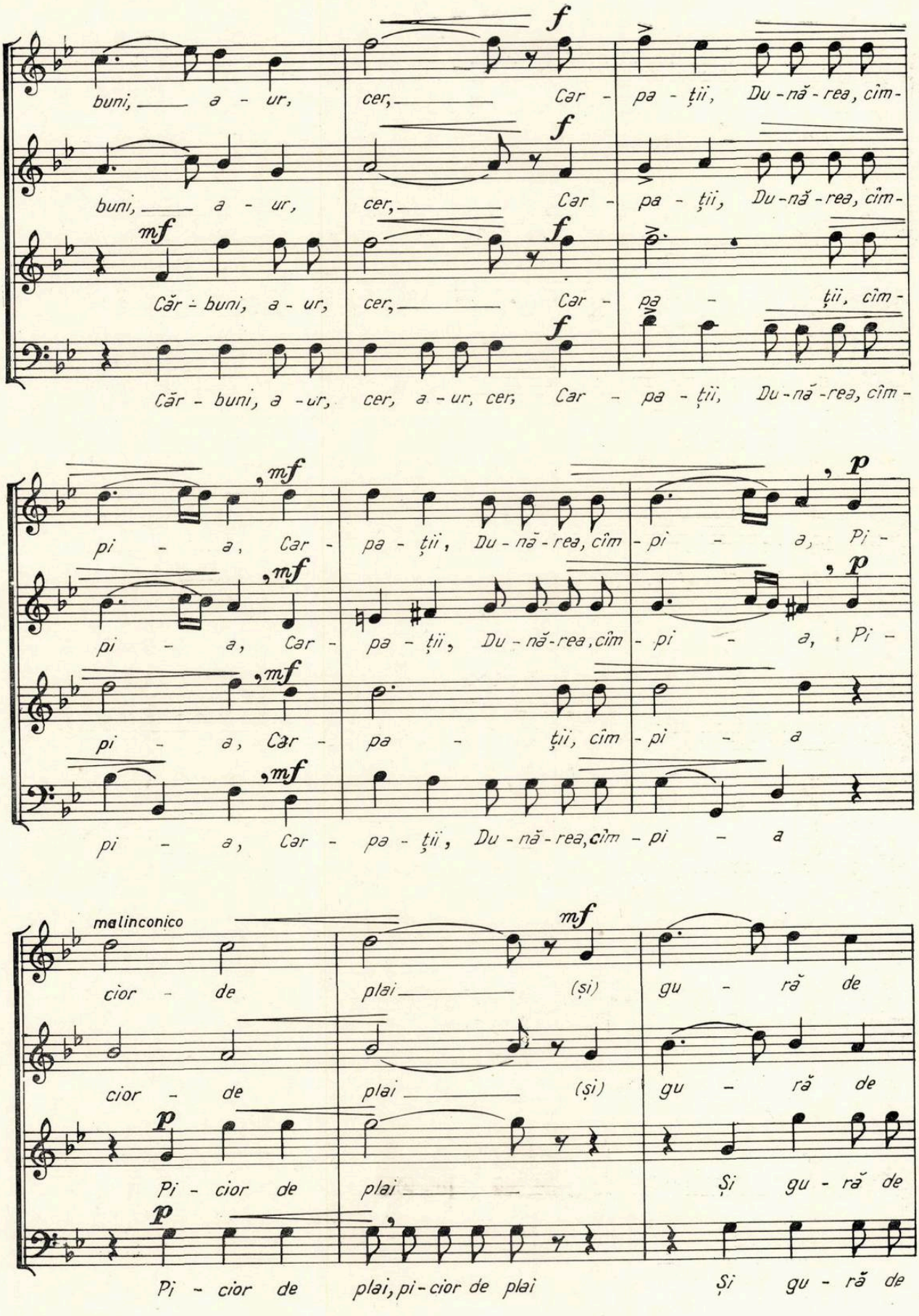
PREMIUL I LA CONCURSUL DE CÎNTECE DE MASE „ION VIDU", EDIȚIA 1970

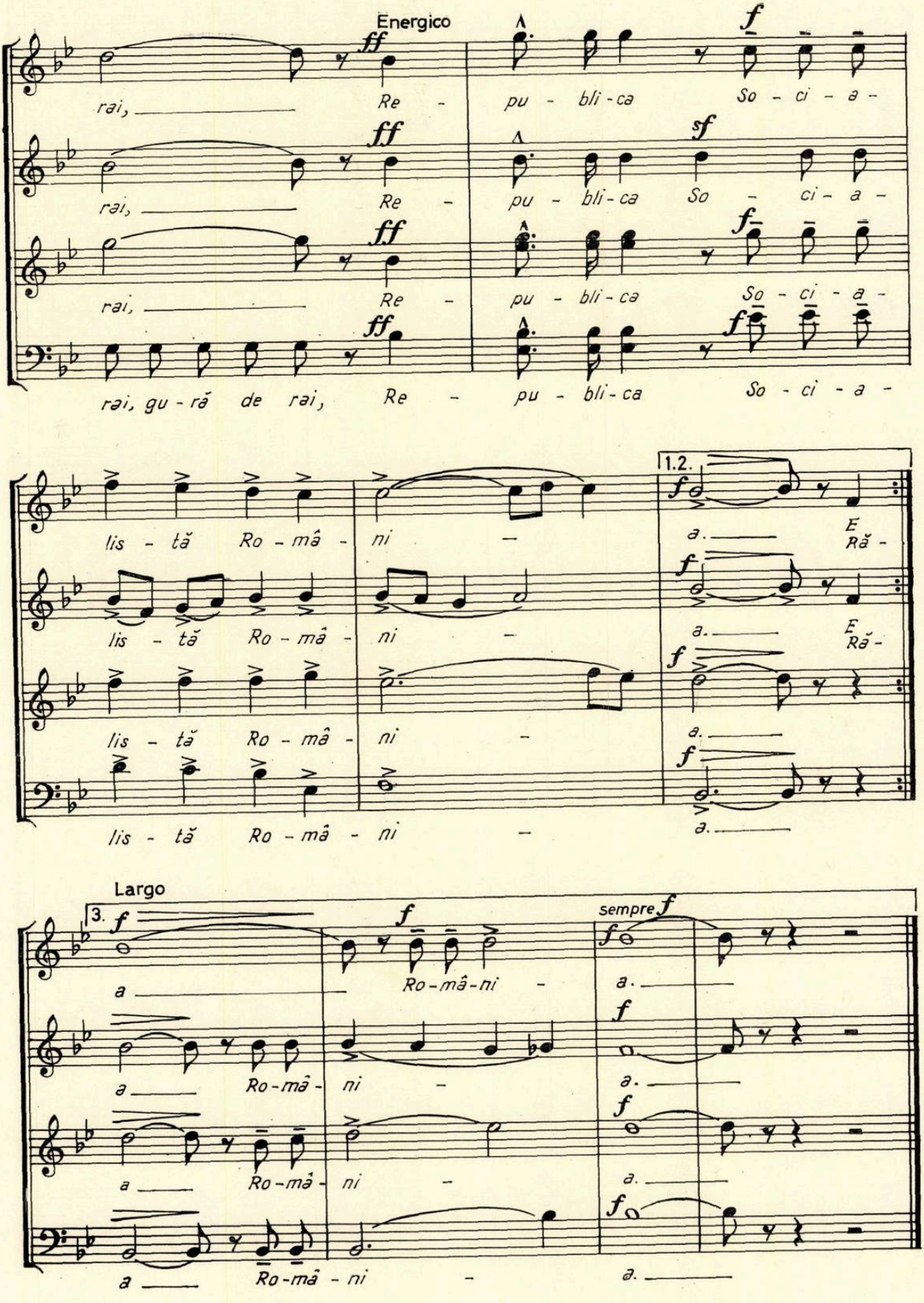
FRUMOASĂ ȚARĂ, DULCE ROMÂNIE

Versurile: Adrian Păunescu și Nichita Stănescu — *Muzica:* I.D. Chirescu




mf
plai
niți
vîns
Li - ber, in - de - pen - dent și
De mun ci tori, tă rani și
Ur - mînd Par - ti - dul Co - 'mu -
plai de bo - gă - ți - e,
niți în - tr-o lu - 'mi - nă,
lup - tă glo - ri - oa - să,
Li - ber, in - de - pen - dent și
De mun - ci - tori, tă - rani și
Ur - mînd Par - ti - 'dul Co - mu -
REFREN
mp cantabile
su - ve - ran.
căr - tu - rari.
nist Ro - mân.
Grîu, son - de, fier, Căr -
p
Grîu, son - de, fier, son-de, fier


buni, a - ur, cer, Car - pa - ții, Du - nă - rea, cîm -
buni, a - ur, cer, Car - pa - ții, Du - nă - rea, cîm -
Căr - buni, a - ur, cer, Car - pa - ții, cîm -
Căr - buni, a - ur, cer, a - ur, cer, Car - pa - ții, Du - nă - rea, cîm -
pi - a, Car - pa - ții, Du - nă - rea, cîm - pi - a, Pi -
pi - a, Car - pa - ții, Du - nă - rea, cîm - pi - a, Pi -
pi - a, Car - pa - ții, cîm - pi - a
pi - a, Car - pa - ții, Du - nă - rea, cîm - pi - a
melinconico
cior - de plai (și) gu - ră de
cior - de plai (și) gu - ră de
Pi - cior de plai Și gu - ră de
Pi - cior de plai, pi - cior de plai Și gu - ră de


Energico
rai, Re - pu - bli - ca So - ci - a -
rai, Re - pu - bli - ca So - ci - a -
rai, Re - pu - bli - ca So - ci - a -
rai, gu - ră de rai, Re - pu - bli - ca So - ci - a -
lis - tă Ro - mâ - ni -
lis - tă Ro - mâ - ni -
lis - tă Ro - mâ - ni -
1.2.
E Ră -
E Ră -
Largo
3.
Ro - mâ - ni -
Ro - mâ - ni -
Ro - mâ - ni -
Ro - mâ - ni -
sempre f

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 2(219) februarie 1971

„CERBUL DE AUR", 1971 :

MELODIE ŞI FRUMUSEŢE

de ION DUMITRESCU

Radioteleviziunea Română a adus şi aduce muzicii, muzicienilor şi publicului larg foloase importante prin organizarea şi susţinerea unuia dintre concursurile şi festivalurile prestigioase internaţionale de muzică uşoară — „Cerbul de aur" de la Braşov.

Creaţiei muzicale, muzicii româneşti, genului respectiv le foloseşte prin intensificarea, lărgirea schimbului artistic, înlesnirea experienţei, prin difuzarea pe care o face muzicii uşoare româneşti bune în toată lumea, prin ridicarea prestigiului compozitorilor şi muzicienilor noştri în general pe plan internaţional.

Muzica uşoară românească are tradiţii vechi şi sănătoase şi se bucură de interesul şi dragostea maselor largi de la noi. Pe plan internaţional însă nu putem să spunem că este total ignorată dar destul de puţin cunoscută. Concursul şi Festivalul „Cerbul de aur" este un prilej bun şi la timp venit pentru a împlini această necesitate.

Interpreţilor români tineri şi mai vîrstnici le foloseşte pentru că, plasîndu-i în contextul internaţional, în confruntarea de valori, le oferă posibilităţi de perfecţionare, de a aspira pentru obţinerea nu numai a măiestriei înalte pe care o cere în acest moment genul muzicii uşoare de la interpreţii ei de valoare, dar şi a concepţiei, a deschiderii orizontului asupra posibilităţilor şi importanţei artistice şi social-educative a genului.

Concursul şi Festivalul de la Braşov a primit oaspeţi de valoare dintre cei mai reprezentativi interpreţi de muzică uşoară din lume. Atît concurenţii cît şi soliştii au adus publicului românesc, o dată cu arta lor, dragostea şi consideraţia care servesc la cunoaşterea şi la intensificarea legăturilor de prietenie dintre popoare. Publicului larg din ţară şi de peste hotare, căruia Interviziunea îi oferă posibilitatea de a urmări Concursul şi Festivalul, iubitorilor de muzică de pretutindeni — am zis „muzică" pentru că muzica uşoară bună este o adevărată muzică — le foloseşte prin ridicarea exigenţelor artistice, înnobilarea gustului, alături de plăcerea, de bucuria artistică pe care le încearcă.

Radioteleviziunea s-a orientat bine înfiinţînd şi continuînd cu perseverenţă strădaniile de permanentă ridicare a nivelului calitativ, atît în ceea ce priveşte organizarea, cît şi, mai ales, selecţionarea concurenţilor şi a oaspeţilor cîntăreţi.

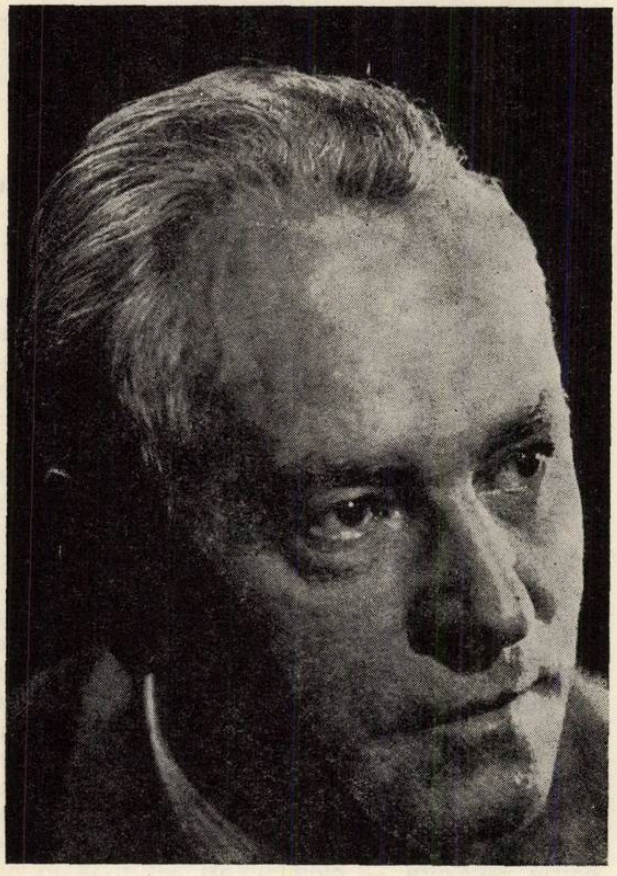
În frămîntata activitate muzicală internaţională, în mijlocul contradicţiilor de toate felurile care se înfruntă astăzi în activitatea muzicală internaţională, mesajul muzicii uşoare — muzica uşoară bună — curge ca un balsam de melodie şi frumuseţe peste viaţa omului, suplinind, împlinind de multe ori — nu din păcate — setea de frumos, dragostea de ritm şi melodie a tineretului, alungînd nevrozele, angoasele, înfrumuseţînd viaţa, tonificînd-o, redîndu-i optimismul.

În ceea ce mă priveşte, m-am dăruit de la început, cu toată dragostea mea pentru muzica românească, cauzei Concursului şi Festivalului de muzică uşoară de la Braşov, antrenînd cu mine toate resursele de entuziasm din Uniunea Compozitorilor : membrii în juriile de selecţionare, profesori la şcoala de perfecţionare, membrii în comitetul de organizare, caietul de 80 de melodii — în acest an prezentat într-o ediţie revăzută — participanţi activi la manifestările de la Braşov, la conferinţele de presă, pentru popularizarea evenimentului.

Trebuie să remarc aportul adus bunei desfăşurări a Concursului şi Festivalului organizat de Radioteleviziunea Română, de către Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, de către Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — două dintre concurentele din acest an sînt studente ale Conservatorului —, precum şi de către instituţiile locale din Braşov care, în calitate de gazde, oferă toate posibilităţile unei desfăşurări internaţionale de înalt nivel. Frumosul oraş din Cîmpia Bîrsei este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante centre turistice ale ţării. Festivalul şi Concursul care se desfăşoară în ambianţa acestui frumos oraş contribuie mult la ridicarea prestigiului internaţional al acestui colţ minunat al ţării noastre.

În momentul de faţă, pregătirile continuă în surdină dar cu toată intensitatea. Concurenţii se pregătesc, la Braşov, şantierul este în plină efervescenţă, se primesc din ce în ce mai intensiv înscrierile de concurenţi, se perfectează programele soliştilor străini şi români, orchestrele repetă, regizorii, decoratorii, tehnicienii sînt la posturi, se iau ultimele măsuri organizatorice pentru primirea oaspeţilor — sarcini ale Radioteleviziunii, pe care sînt sigur că şi le va îndeplini cu aceeaşi măiestrie ca şi în anii precedenţi.

VALORI ŞI ORIENTĂRI ESTETICE MILITANTE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ (1921 — 1971)



Idei estetice afirmate de Sabin V. Drăgoi

Însuşirea cardinală a folclorului românesc — muzical, literar sau plastic — de a se prezenta ca o unitate structural expresivă perfect definită, concretizată într-o imensă varietate de dialecte, genuri, forme, afinităţi are o profundă reverberaţie în însăşi evoluţia creaţiei artistice naţionale. Căci aşa cum Enescu este şi rămîne falnicul vlăstar al cîntecului moştenit pe meleaguri moldovene, cum Brâncuşi transfigurează simboluri folclorice oltenești, cum Blaga dă puteri unor noi frumuseţi de artă şi gîndire transilvăneană, rămînînd toţi creatori de cultură românească, personalităţile care au participat la configurarea muzicii noastre moderne reprezintă fiecare ecoul unui fond specific de sensibilitate şi meditaţie artistică, de asimilare şi recreare a folclorului. Fenomen specific etapei de geneză şi de maturizare a unei şcoli naţionale, conturarea individualităţilor artistice la lumina contactului adînc cu folclorul se manifestă deopotrivă pe plan creator ca şi în domeniul elaborărilor teoretice. Se înscrie astfel în logica lucrurilor faptul că găsindu-şi drumuri artistice proprii, D. Cuclin activează creator şi teoretic într-o zonă mai abstract-universalistă, M. Jora, M. Andricu, M. Negrea, Th. Rogalski, P. Constantinescu gîndesc mai personal integrîndu-se artei naţionale moderne, pe cînd A. Castaldi, A. Alessandrescu, C. C. Nottara, F. Lazăr, I. N. Otescu exprimă tendinţa de afiliere la impresionism, expresionism sau neoclasicism. Forţa de absorbţie şi replămădire a bogatei şi originalei substanţe folclorice îşi spune cuvîntul în această perioadă şi asupra consistenţei şi continuităţii operei creatoare. În cazurile cînd contactul cu tezaurul folcloric a slăbit, compozitorii, pierzînd focul sacru al inspiraţiei, s-au îndreptat către alte domenii de activitate muzicală. În dinamicul context de eforturi şi orientări, un exemplu de îndreptare dintru început hotărîtă şi pînă azi consecventă înspre creaţia şi convingerile teoretice de esenţă naţională ni-l oferă compozitorul, profesorul, omul de ştiinţă a folclorului care este Sabin V. Drăgoi.

Discipol al precursorilor muzicii româneşti, format în contact cu arta şi pedagogia unor şcoli naţionale vest-europene, Sabin V. Drăgoi a rămas fidel chemării de compozitor al poporului său, pe care şi-a lămurit-o spontan şi neşovăit în actul însuşi de comuniune cu viaţa şi arta românească. Moştenind de la părinţi darul de a se bucura de cîntec, Sabin V. Drăgoi a aflat în versul şi viersul bănăţean şi transilvănean mediul natural de formare spirituală. Iată, povestită de muzician, o scenă de autentică viaţă, care a lăsat adînci urme în conştiinţa sa artistică : *„Seara de ajun. Seara mare... şi eram de cinci ani. Afară, un ger aspru şi sec. Zăpada căzută gros de cîteva zile reflecta cu miriade de sclipiri lumina lunii. Din cînd în cînd se auzeau ritmul dubelor din depărtare, amestecat cu lătratul ciinilor îngrijoraţi de acel zgomot neobişnuit. Erau dubaşii — colindătorii care acompaniau pe lăutar în marşul lor. Din cînd în cînd chiuiau toţi deodată pe acelaşi ritm, în semn de avertisment pentru casele de care se apropiau. Deodată tăcere. Au intrat la Iochiţă în casă. Mai sînt opt case pînă la noi. Nu mai aveam astîmpăr. Bucatele pe care le pregătea mama nu mă mai interesau. Trebuia să spun că au intrat sau au ieşit din casa cutare şi mă mira mult că părinţii mei şi unchiul Ion primeau cu nepăsare ştiri atît de importante. Mă mira că mai puteau să lucreze, să vorbească, cînd colindătorii nu erau decît la vreo şapte case de noi. Şi cu cît dubaşii se apropiau, cu atît deveneam mai nerăbdător. În sfîrşit, dubele băteau tot mai tare. Au intrat în curte, scîrţiitul lăutei se pierdea în glasul dubelor. Deodată — tăcere. La fereastră bătu cineva şi se auzi întrebarea : „Unchiule Vasile ! Ne slobozi cu duba-n casă ? „Veniţi !“ răspunde tata, căci slobozirea este privilegiul capului familiei. Atunci, acompaniaţi de ritmul dubei, cîntară în tindă : „Scoală, gazdă, nu durmiră / Căci nici noi nu am dormitu / Holerunda, lerui Doamne !“*

Şi putem spune că parcurgînd etape atît de însemnate în evoluţia societăţii noastre, în înflorirea artei naţionale, Sabin V. Drăgoi a rămas ataşat crezului estetic iniţial ca unei constante mereu tinere, capabilă să ducă arta şi viaţa mereu înainte. Promotor al saltului către etapa de maximă originalitate naţională a muzicii noastre, imperativ susţinut prin creaţii de structurală înnoire estetică şi stilistică, precum *Divertisment rustic, Miniaturi,* corurile *Trandafir de*

pe răzoare, *Bănăţeana, Idilă bihoreană* şi altele, operele *Năpasta, Kir Janulea, Horia, Păcală,* oratorii de inspiraţie istorico-bizantină, colinde, dansuri, Sabin V. Drăgoi a văzut în diferite laturi ale activităţii artistice aspecte ale unui proces unic. În concepţia sa, creaţia cultă reprezintă o prelungire firească, mai complex finalizată şi deliberat angajată social şi estetic a artei folclorice, ambele momente : cult şi folcloric fiind intermediate prin efortul teoretic. Distanţată de orice scop în sine, gîndirea teoretică este pentru Drăgoi un exerciţiu analitic pătrunzător şi detaliat atunci cînd priveşte punctul de plecare — arta folclorică — şi devine un principiu formulat numai în esenţă atunci cînd se referă la arta savantă. Ambele domenii de investigaţie evită, fără excepţie, teoretizările laborioase şi abstracte, în favoarea clarificării de poziţie, a stabilirii ţelurilor culturii muzicale. În fundamentarea atitudinii muzicianului faţă de folclor aflăm argumente subiectiv afective şi estetice. *„Veritabila expresie muzicală a sufletului românesc găsindu-se păstrată în cea mai genuină formă în însăşi muzica poporului nostru, ea are toate calităţile de a putea fi utilizată în chip cu totul deosebit în muzica de gen superior. Noi românii putem fi mîndri că avem o bază solidă, cu adînci rădăcini în tradiţie, pe care se poate înălţa sigur clădirea măreaţă a muzicii noastre naţional-culte. În cercetările mele îndelungate am ajuns la constatarea unităţii muzicii româneşti, unitate pe care n-a putut-o slăbi milenara penetraţie şi stăpînire străină. Pot eu deci să nu ţin la muzica mea ? Pot eu să n-o iubesc ?"* Şi argumente de ordin obiectiv-ştiinţific şi istoric : *„Valoarea muzicii noastre nu constă în exotismul, în parfumul ei oriental de durată trecătoare cum o cred unii care au trecut plimbăreţi pe lîngă muzica noastră. Valoarea şi originalitatea muzicii noastre eu o văd în legătura continuă şi unitară păstrată în decursul veacurilor cu muzica popoarelor latine, avînd aceeaşi rădăcină pe care nici despărţirea religioasă de acum o mie de ani şi nici infiltraţiile străine nu ne-au putut diferenţia. Observaţia aceasta a făcut-o şi savantul profesor Amédée Gastoué de la Schola Cantorum din Paris, răsfoind colecţia de 303 colinde pe care le-am adunat din regiuni cu un bogat şi original folclor românesc. Sunt în posesiunea multor melodii, rămăşite de culturi care datează dinaintea culturii greco-romane."*

„Cu toate variatele forme regionale, folclorul românesc este în esenţa lui unitar pe întreg cuprinsul patriei noastre. Genurile, ca mod istoric de structurare a creaţiei artistice, au în folclorul românesc rolul şi semnificaţia lor bine definită." În ce constă mecanismul creaţiei folclorice, care este substratul anonimatului acesteia ? *„Creaţia populară este finalmente socială. Creatorul popular, deseori o figură identificată şi preţuită de obşte, se identifică cu societatea din care face parte, este exponentul ei artistic. Cîntecul nu devine popular decît după ce a fost acceptat de obşte ; şi el nu este acceptat decît dacă exprimă ideile şi năzuinţele acesteia, dacă este creat în limbajul larg răspîndit. Membrii obştei consideră cîntecele ca fiind ale lor proprii şi le supun organic unui proces de neîncetată şlefuire".* Trebuie să înţelegem oare din aceasta că aportul creator în domeniul folcloric se limitează la desăvîrşirea valorilor propuse spontan din indivizii cei mai înzestraţi ? Cum se pune, cu alte cuvinte, în acest domeniu problema raportului dintre tradiţie şi nou ? *„Creaţiile populare se caracterizează printr-o profundă legătură cu tradiţia din care se dezvoltă firesc prin continua prelucrare anonimă. În folclor creaţiile vechi, tradiţionale, trăiesc alături de creaţiile noi de care sînt strîns legate prin structura lor şi prin prilejurile de manifestare. Trecerea de la vechi la nou se face într-un proces de durată, de continuă cizelare, iar calitatea nouă apare în urma numeroaselor acumulări cantitative."* În ce măsură contactul cu factorul melodic poate releva trăsături de expresie şi stil specifice muzicii noastre populare, considerată prin excelenţă o artă monodică ? *„Graiul muzical românesc nu se rezumă la întrebuinţarea cîtorva intonaţii, formule şi caracteristici de suprafaţă, a căror existenţă exclusivă duce la monotonie, uniformitate, la o modă vremelnică, sortită să se epuizeze şi să obosească. Adîncul substanţei folclorice ni se relevă numai printr-o cunoaştere complexă, în tot ce îl reprezintă pe regiuni şi epoci, în tot ce înseamnă intimitatea actului de creaţie, evoluţie şi transformare, viaţa şi istoria cîntecului, rostul său în diferite împrejurări social-economice şi politice pe care le reflectă. Numai prin disecarea amănunţită, prin culegerea directă a cîntecului din mediul de viaţă în care apare se pot descoperi tainele cele mai ascunse ale acestuia. Numai astfel poate fi însuşită varietatea de particularităţi subtile care permite crearea unor opere muzicale de profunzimea şi limpezimea acelora create de Eminescu, Coşbuc, Sadoveanu, Luchian sau Ţonitza.*

Fenomenul muzical folcloric în chintesenţa desăvîrşirii sale este străin de tot ce înseamnă monotonie, stereotip, cusur. Iată două din cele o mie şi una de Mioriţe, cîte a zămislit geniul muzical al poporului, ambele culese de Sabin V. Drăgoi. Prima este o variantă în caracter de baladă din comuna Belinţ, situată pe linia ferată Timişoara—Lugoj, localitate temută a fi contaminată de repertoriul orăşenesc de factură scăzută şi care a constituit obiectul unei monografii folclorice întreprinse de Sabin V. Drăgoi în anul 1934. A fost demonstrată cu strălucire autenticitatea de structură şi noblețea estetică a melodiilor de colinde, doine, şi cîntece, bocete şi dansuri. Să desprindem aşadar *Miorița* locală : *este cea mai frumoasă şi preţioasă melodie românească ce cunosc. Baladă străveche cu şase linii melodice, cu şase versuri. Toate liniile au aceeaşi factură ritmică, mereu variată, iar melodic prezintă fiecare alt motiv care prin frînturi mai mici păstrează o unitate demnă de admirat. De observat alternarea regulată a măsurilor 5/8 3/8, bătaia accentelor, varietatea rimelor* şi comparativ în sensul inepuizabilului har creator al poporului, o Mioriţă cu caracter strict de colindă, din volumul menţionat, al celor *303 colinde. „Aş sublinia puterea generatoare a cîntecului popular, modul în care se poate desface în celule, la rîndul lor pline de noi posibilităţi creatoare. Există melodii populare prototipuri, dar important este aspectul permanenţei lor vieţi, schimbării lor incontinui, chiar pînă la naşterea altor melodii. Cîntecul popular trece printr-o evoluţie abia vizibilă, asemenea arătătorului de ore al ceasornicului, dar el trăieşte mereu. Trunchiul arborelui genealogic îl reprezintă cîntecele rituale, colinde, bo-*

cete, cîntecul de nuntă". Polivalența conținutului expresiv al operei de artă folclorică, infinit nuanțată prin concretizarea în actul de creație și de interpretare a fost subtil cercetată de muzician. „*Unde se oprește calculul rațiunii, acolo începe tatonarea antenelor sufletești, inspirația care ghicește și descoperă adevărul. Eu de pildă ador colindele fiindcă le cunosc și le trăiesc intens, colinda este mărturia multimilenară a unei culturi străvechi, a cărei conservare o datorăm înzestratului nostru țăran. Colinda are o valoare documentar-istorică etnică, literar-muzicală, și de caracterizare psihologică. Bogatele potențe liricodramatice ale colindelor m-au ajutat să ilustrez iluminarea lui Ion Nebunul din opera „Năpasta", după I. L. Caragiale, să realizez cîntecele de slavă din oratoriul „Constantin Brîncoveanu", să simbolizez credința, strădania și martiriul lui Horia din opera cu același nume.*

Alte obiceiuri aduc în cîmpul inspirației și ingeniozității folclorice stimulente pentru îmbogățirea ritmurilor și timbrurilor. „*Nu știu cărei rămășițe de obicei sau cult se datorează, dar fapt e că la noi în Banat (părțile de către Mureș) o dată cu venirea primăverii se umple văzduhul de sunetul toacei. La toate casele unde sunt copii se caută toaca pusă cu grijă la păstrare ca o unealtă utilă gospodăriei, sau se cioplește una nouă din lemn sonor ales cu pricepere, și se atîrnă la capătul casei sau șurei înspre grădină. Copiii își descarcă pornirile și puterile jucăușe în baterea toacei; se întrec în a născoci ritme uimitor de variate cu ușurința cu care îngînă și stăpînesc bogăția accentelor din colinde și dansuri*".

Dar sub aspect armonic, ce virtuți zac în melodia populară și ce rost estetic și structural au acestea pentru creația compozitorilor. „*Deși în cîntecul vocal nu avem o armonie, o polifonie populară propriu-zisă, ale cărei legi să le descoperim spre a o putea duce mai departe, cîntecul nostru popular poartă într-însul în stare latentă armonia. Formele incipiente de polifonie pe care le-am întîlnit în ison, în cîntecul de cimpoi, de interpretarea la fluiere gemănate, în cîntarea vocală antifonică prin atacarea melodiei de către un grup înainte de a fi sfîrșit celălalt, precum și exemplele clasicilor noștri ca Musicescu, Kiriac, Dima, Vidu, Cucu, preocupați de armonizarea cîntecului popular și adînc cunoscători ai acestuia constituie un prețios îndreptar.*" Există o substructură armonică în prestigioasa tehnică a tarafurilor: „*Acompaniamentul în tarafurile lăutarilor de țară se bazează în cea mai mare parte pe folosirea „țiiturilor" care sînt formule ritmico-armonice. În unele părți, cum ar fi cîmpia dunăreană, accentul cade mai mult pe ritm, în timp ce în alte părți, cum ar fi în Banat, accentul cade pe armonie.*"

Oare rezistă concepțiilor științifice actuale ideea că folclorul reprezentativ este numai acela care emană din vatra satului? „*Teoria după care folclor autentic nu se găsește decît la sate a fost definitiv părăsită; astăzi cercetăm fără nici o prejudecată puristă folclorul satelor și al orașelor, al marilor șantiere, fabrici, uzine, al tineretului, ostașilor.* În ce constă mecanismul conviețuirii folclorului românesc cu cel al naționalităților conlocuitoare sub aspectul interferenței de mijloace artistice? „*Să considerăm de exemplu specificul armonic al unor melodii aparținînd folclorului bănățean. Se știe că Banatul este dialectul refrenului. În armonizarea de către lăutari a acestui folclor cadența finală de pe tonică e considerată ca cvinta acordului dominant și armonizată în consecință. De unde vine acest fapt? Din influența conviețuirii cu sîrbii și maghiarii, prin a căror muzică populară, care a făcut mai devreme împrumuturi din muzica cultă, s-au infiltrat și în cîntecul popular din Banat aceste categorii armonice. Practicîndu-se timp îndelungat, această armonizare a intrat în conștiința și sensibilitatea purtătorilor de folclor*".

În lumina experienței de cunoaștere a funcției estetice și a specificului de structură proprie folclorului, cum își definește muzicianul propria sa menire? „*Să adun de la toți ceea ce este bun și frumos și să-l redau recreat tuturor. Să culeg florile cele mai rare de pe întinsa cîmpie a sufletului românesc, ca pe urmă să le ofer într-un mănunchi proaspăt, viguros și original.*" Cunoașterea experienței artistice naționale și universale reprezintă condiția obligatorie, punctul de plecare al fiecărei școli, al fiecărui artist, dornic să se înscrie în curba ascendentă a muzicii. Însăși categoria de „școală națională românească" trebuie privită istoric, dialectic în raport cu obiectivele estetice ale fiecărei etape. „*Ideea de specific național a fost mereu prezentă în munca creatoare a compozitorilor noștri, de la primele manifestări ale personalităților artistice. O putem remarca la horele lui G. Stephănescu, corurile lui G. Dima sau piesele pentru pian ale lui I. Mureșianu. Apoi au urmat excepționalele exemple de muzică românească pe care le constituie corurile lui G. Musicescu, I. Vidu și mai ales D. G. Kiriac. Cred că a doua etapă importantă în afirmarea specificului național în muzica noastră o constituie George Enescu. Nu este vorba doar de lucrările sale, care pe plan mondial ne dau prilej de justificată mîndrie, ci și de îndrumările oferite celorlalți compozitori din prima parte a secolului XX. Căci peisajul muzicii românești de la începutul veacului era foarte divers. Multă vreme unii creatori vor ocoli — poate și datorită formării lor la școlile importante din apusul Europei, reflectînd impresionismul francez sau simfonismul german a lui Brahms și Strauss — sîmburele generator al muzicii noastre populare. Din această cauză, rolul lui George Enescu în determinarea unei muzici cu orientare manifestă spre muzica populară este deosebit de important*". Preocupările în privința specificului național deveniseră atît de importante în primele decenii ale secolului, încît ancheta întreprinsă de George Breazul în paginile revistei „Muzica" din decembrie 1921, ne apare de o elocventă justificare. „*Alături de alți compozitori ca Al. Zira și C. Brăiloiu, am răspuns și eu acelei anchete. Articolul meu apărut atunci, sprijinind ideea specificului național în muzica noastră, a fost considerat drept un adevărat „manifest". Desgropată și scoasă la lumină — spuneam atunci — această muzică oglindește gîndirea, moravurile și obiceiurile poporului, e aptă la orice dezvoltare și pentru orice formă. E destul să amintesc Simfonia pe tema unui cîntec de munte de Vincent d'Indy ca să dovedesc ce s-ar putea face dintr-o simplă colindă. Dansurile ar fi potrivite pentru suită, pentru variațiuni sau rondo într-o sonată. În loc de scherzo sau menueto*

s-ar putea introduce un dans românesc. Doina s-ar putea folosi ca adagio, andante de sonată sau chiar ca tema a doua în forma de sonată." Compozitorul însuși a realizat în chip eminent asemenea obiective în *Divertismentul rustic pentru orchestră*, care a primit premiul I „George Enescu" în anul 1928. „*Prin compunerea* Divertismentului rustic *am vrut într-un mănunchi de piese să dau un model a ceea ce înțeleg eu că trebuie să fie prelucrarea creatoare a genurilor populare, respectiv colinda, doina, bocetul, cîntecul de nuntă, dansul. Principiul meu de elaborare reiese parte din reflectarea însăși a citatului folcloric, parte prin adăugarea unei perioade originale, proprii, care însă să se contopească indisolubil cu teme populare. Ca de pildă, cîntecul de nuntă.* Poate oare compozitorul să se limiteze la mijloacele de expresie sugerate de substanța folclorică ? „*Deși comoara noastră folclorică se bazează în mare parte pe moduri, de la începutul carierei m-am ferit în armonizare de purism, de exclusivism, care mi-ar fi limitat bagajul armonic. Astfel, pe lîngă armonii modale m-am folosit în egală măsură și de armoniile muzicii universale, culte, întrebuințînd acorduri alterate, cromatisme, ori de cîte ori mi s-au părut potrivite melodiei alese. Iată spre pildă un moment din partea a doua a concertului pentru pian și orchestră în care armonia este structurată pe intervalul de cvartă, dedus din configurațiile modale folclorice și în același timp este lărgită cu resursele limbajului armonic al muzicii universale.*" Este de considerat că apelul la frumusețea și sugestiile artei folclorice delimitează momentul afirmării școlii naționale și că prin urmare astăzi cînd muzica românească pășește cu prestigiu pe arena artei universale, inspirația din folclor ar fi anacronică ? „*Cu toate că muzica contemporană experimentală și-a făcut loc în țara noastră, nu se poate spune că tinerii și mai vîrstnicii compozitori n-ar apela la bogăția, frumusețea și varietatea folclorului nostru muzical, inspirîndu-se din parfumul, din esența ce emană din el, fiecare în felul său. De altfel, am mai spus-o, nici folclorul muzical nu stă pe loc. El merge alături de viață, cum se întîmplă de secole, reflectînd întotdeauna actualitatea.*" Care sînt în fine sensurile pe care compozitorul le acordă unor categorii estetice transfigurate artistic ? De pildă, tragicul : „*Ce figură minunată e acest Horia, căruia i se zicea astfel fiindcă horea, cînta măiestru. Pe Horia îl interpretez așa cum era el, țăran român ; îl voi duce pînă la sublimul mioritic. Horea care a anticipat cu cîțiva ani preceptele revoluției franceze este o revelație epocală a istoriei noastre. Înțeleg acest erou prin prisma ideii că tragicul nu este o notă fundamentală în arta românească. În muzică, poate în bocete care au majoritatea un caracter teatral. Adevăratul tragic în sens plastic există însă în ritualul de înmormîntare. Acest tragic este de esență antică și e adînc sfîșietor. pe Horia însă l-am caracterizat mai de grabă într-o lumină înălțătoare, eroică.*"

Dar specificul dramei, cum cheamă el muzica ? Ce v-a făcut să alegeți *Năpasta* ? „*Pentru că o găsesc și pînă azi cea mai perfectă și genială dramă românească. Aici socot eu, mai mult ca în oricare din lucrările mele, se poate vedea în ce măsură am izbutit să-mi însușesc limba muzicală românească pînă la cel mai înalt grad. Citeodată sînt mai apropiat de folclor, altădată aș putea zice de izvorul literar.*"

Cît despre comedie, aceasta îmbracă la Drăgoi două nuanțe fundamentale : burlescul, satiricul violent : „*Problema era să transform umorul lui Caragiale într-un umor filosofic în esență, așa cum este spiritul român. Scriind „Kir Janulea" am vrut să compun o operă a umorului nostru. Și comicul simpatic, gogonat, fantezist „Păcală" este cea mai bună întruchipare a umorului țărănesc și a simțului de dreptate. M-am străduit să scriu o muzică în măsură ca fără a fi simplă sau de suprafață să acționeze direct, să aibă claritate și atractivitate. Fiecare moment trebuie să fie semnificativ și să aparțină astfel riguros atmosferei piesei, căci tinerilor și vîrstnicilor trebuie în aceeași măsură să le placă, să le transmită mesajul, forța educativă a comediei.*"

Legat prin întreaga sa ființă artistică, pe planul activității componistice și de cercetare științifică, de muzica românească, Sabin V. Drăgoi s-a apropiat cu pasiune și prețuire de cultura și folclorul altor popoare, căutînd a descifra diferențele și punțile de legătură cu arta poporului său. „*M-am bucurat mult, vizitînd Cehoslovacia, văzînd locuri și oameni cunoscuți din țara unde mi-am desăvîrșit studiile, unde am profitat de învățăturile unei vechi și bogate tradiții muzicale și unde m-am bucurat de o primire și atenție cum nu se poate mai caldă și ospitalieră, găsind peste tot dragoste și interes pentru poporul și arta din patria noastră. La cabinetul de folclor și etnografie al Universității din Brno mi-au fost prezentate melodii ce conțin elemente strîns înrudite cu cele ritmice și modale specifice folclorului românesc, ca de exemplu cîntecele „Marea m-a-ntrebat" și „După fluiară" melodii aparținînd populației din regiunea Valasko — Moravia, unde datorită vechilor migrații am putut întîlni obiceiuri, elemente de limbă, comune populației noastre din Transilvania sau Banat.*"

Crez confirmat cu abnegație și fidelitate prin întreaga sa activitate științifică și artistică, ideile estetice exprimate de Sabin V. Drăgoi îmbogățesc gîndirea artistică românească, dovedindu-și deopotrivă rodnicia în evoluția de decenii ca și în orientările actuale ale muzicii noastre.

VASILE TOMESCU

Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist-leniniste

de DUMITRU BUGHICI

Dacă privim în mod critic analizele muzicale ce apar în diferite studii, manuale, — pe plan monidal — vom constata că nu puține sînt acelea în care predomină fie relevarea detaliilor rupte de contextul muzical, de înțlegerea fenomenului artistic în totalitatea valențelor sale, fie interpretarea liberă în sensul unor descrieri poetice fără o justificare dedusă din contextul muzical.

Fără discuție, se pot cita nenumărate exemple din literatura de specialitate românească și universală, în care operele muzicale sînt judicios analizate, concluziile ce decurg din aceste interpretări apărînd logice și instructive. *)

În fond de ce acordăm atîta importanță analizelor muzicale ?

Ce urmărim și cărei funcții îi răspunde această pătrundere în universul sonor al diferitelor compoziții ?

Să încercăm a da un răspuns.

În linii mari, putem stabili două funcții relativ independente, ducînd spre două rezultate concrete pe care le putem obține în urma unor substanțiale analize muzicale.

Acestea sînt : funcția istorică și funcția educativă.

Prin funcție istorică înțelegem determinarea și includerea într-un amplu context a stadiului de dezvoltare a concepției și măiestriei artistice proprii unuia sau altuia dintre compozitori. Mai mult, putem preciza apartenența lor la o școală muzicală și chiar stadiul de evoluție a uneia sau a unor școli muzicale existente într-o țară sau în diferite țări.

Aș preciza că pornind de la această funcție, sîntem obligați ca muzicieni aparținînd țărilor socialiste și avînd ca bază de gîndire estetica marxist-leninistă, să creăm o opinie publică asupra diferitelor stiluri și curente (tendințe) ce se confruntă în secolul nostru.

Funcția educativă constă în faptul că explicînd iubitorilor de muzică conținutul muzical, sfera de idei a unei opere muzicale, îi apropiem mai mult de înțelegerea respectivei compoziții.

Totodată, prin analiza noastră, în măsura în care ea este convingătoare, putem influența direct pe compozitorul respectiv în aprecierea, pe cît este cu putință, obiectivă, a operei sale.

În mod practic realizăm aceste obiective prin intermediul limbii vorbite sau scrise (prin audiții de fragmente la Radio sau Televiziune, ori cu exemplificări „pe viu" în concerte publice cu caracter educativ), prezentînd elementele constitutive esențiale, particularitățile stilistice, de structură, de limbaj ce contribuie la realizarea imaginilor muzicale ale respectivei compoziții.

Pînă aici — aș spune — operăm cu mijloace devenite clasice și concretizate mai mult sau mai puțin bine în funcție de talentul, de pregătirea muzicală-culturală a respectivului muzicolog.

O consfătuire ca a noastră trebuie să abordeze o seamă de aspecte legate de muzica contemporană, de gîndirea estetică ce influențează și poate determina evoluția muzicii în stadiul actual.

Pentru a nu insista asupra unor lucruri știute, vreau să amintesc doar că muzicologia — din păcate — rămîne de cele mai multe ori în urma fenomenului muzical al creației.

Cu atît mai mult este de subliniat în sens negativ faptul că în domeniul esteticii muzicale — și mă refer la estetica noastră marxist-leninistă — există încă multe probleme importante insuficient aprofundate sau rezolvate în parte.

Doresc să menționez că în țara noastră au avut și au loc nenumărate discuții în legătură cu muzica contemporană.

Despre serialism, pointilism, aleatorism, despre folosirea unor mijloace extra-muzicale — benzi de magnetofon, mașinile de calcul — despre însușirea mai mult sau mai puțin creatoare a unor principii ca de exemplu cele oferite de matematica superioară, de cibernetică etc., s-a discutat intens în cenaclele și în ședințele de comitet ale Uniunii compozitorilor, ajungîndu-se la unele rezultate concrete.

Întrucît eu prezint aici doar punctul meu personal de vedere, doresc de la început să precizez că în calitate de compozitor și muzicolog privesc cu interes și fără prejudecăți, fără concepții exclusiviste, elementele noi de conținut și formă care au apărut în muzica secolului al XX-lea. Nu-mi creează complexe nici un mijloc de expresie, nici un element al tehnicii noi, chiar dacă nu pot să-mi precizez imediat — la o primă audiție — punctul de vedere asupra valorii, asupra eficienței artistice a acestora.

---

*) În acest sens aș dori să mă refer doar la cîteva lucrări publicate în ultimii ani la noi în țară, în care observăm o justă înțelegere a funcției analizelor muzicale, ca de exemplu :

— *Creația muzicală românească a sec. XIX—XX*, vol. I, de Zeno Vancea.

— *Cvartetele de Beethoven* de Tudor Ciortea.

— *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* de Sigismund Toduță.

— *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy* de W. Berger.

— *Oedip-ul enescian* de Octavian L. Cosma.

— *Paul Constantinescu* de Vasile Tomescu.

— *Contribuții la istoria muzicii românești* de Romeo Ghircoiașiu.

— *Național și universal în creația lui George Enescu* de Ștefan Niculescu.

— *Istoria muzicii românești* de Petre Brîncuși.

— *Muzica în România după 23 august 1944* de Petre Brîncuși și Nicolae Călinoiu.

— *Muzica românească contemporană* de Doru Popovici.

— *Enescu în conștiința prezentului* de Cornel Țăranu, cronici și analize semnate de George Pascu, Edgar Elian, Vasile Donose, Mihai Moldovan, Grigore Constantinescu, Petre Codreanu, Radu Gheciu, Dumitru Avachian etc.

Nu văd cum un secol atît de bogat în descoperiri ştiinţifice ar putea trece „nepăsător şi rece" (ca să citez celebrul vers al marelui nostru poet M. Eminescu) fără a influenţa într-un fel sau altul, mijloacele muzicale de expresie. Iată de ce cred că folosirea principiilor matematicii superioare, a aparatelor electronice, a maşinilor de calcul etc., poate ajuta pe compozitori în realizarea unor imagini muzicale interesante. Principalul este ca acestea să fie considerate ca elemente ajutătoare şi nu ca un scop în sine.

Aş putea cita din muzica românească unele exemple de lucrări bogate în conţinut şi interesante sub aspectul mijloacelor tehnice care confirmă folosirea cu pricepere a elementelor amintite mai sus :

De pildă operele radiofonice *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu şi *Zamolxe* de Liviu Glodeanu demonstrează folosirea cu eficienţă artistică certă a unor mijloace tehnice noi, ajutînd la îmbogăţirea conţinutului de idei. Folosirea unor moduri bazate pe proporţiile „tăieturii de aur" care sînt cuprinse în şirul de numere Fibonacci găsim în dramaticele *Simfonii (IV şi V)* de Wilhelm Berger. Apelul la maşina de calcul l-a dus pe compozitorul Aurel Stroe la realizarea lucrării pentru orchestră, *Canto I şi II.*

În muzica românească putem observa o mare varietate de genuri şi stiluri, fiecare compozitor străduindu-se — pe cît îi este posibil — să redea cît mai convingător diferitele aspecte ale vieţii noi, ale construirii socialismului şi comunismului în patria noastră .**)

Putem spune că toţi compozitorii de valoare, toţi creatorii pătrunşi de spiritul răspunderii, experimentează cu folos, dezvoltînd mai departe bunele tradiţii ale artei universale şi naţionale. Există desigur compozitori care se străduiesc — cu mai mult sau mai puţin succes — să ţină pasul cu tot ceea ce este nou pe plan mondial.

Nu întîmplător în „Raportul Comitetului de Conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România" la Adunarea generală a compozitorilor şi muzicologilor din decembrie 1968, se arată următoarele :

„Uneori se constată o înţelegere îngustă a rolului inovaţiilor prin preluarea mecanică a unor procedee de ultimă oră, fapt care prejudiciază definirii propriei personalităţi. Alte ori, folosirea necreatoare a soluţiilor preluate atenuează sau anihilează efortul necesar propriilor investigaţii.

Dar numărul ridicat de reuşite, în zona muzicii simfonice şi de cameră, şi remarcabila diversitate de genuri şi stiluri fac din acest domeniu specific gîndirii muzicale contemporane un teren în care sămînţa aruncată are toate şansele să germineze".

★

Şi acum, după această succintă prezentare, vă rog să-mi permiteţi a aduce în discuţie un fenomen al muzicii contemporane care îşi găseşte o extindere cu mai mult sau mai puţin succes în întreaga lume.

Este vorba de o tendinţă apărută în ultimii ani în muzica de cameră şi simfonică universală, mai cu seamă în şcoala post-weberniană, fenomen amplificat la cursurile de vară de la Darmstadt şi observat în anumite festivaluri de muzică contemporană, care pune sub semnul întrebării noţiunea însăşi a actului de creaţie, paternitatea acestuia.

Sînt unii compozitori care nu mai consideră necesar să compună muzică după „vechile" tradiţii, căutînd a înlocui semiologia uzuală cu una creată ad-hoc. Se realizează, de pildă, o imagine grafică, se sugerează uneori prin anumite cuvinte, sensuri şi tălmăciri posibile ale acestei partituri menite să orienteze imaginaţia interpreţilor.

Bineînţeles, totul se reduce apoi la capacitatea improvizatorică — aleatorică — a interpretului (sau a interpreţilor) urmînd ca fiecare execuţie să constituie de fapt o operă de sine stătătoare. Nu este exclusă posibilitatea pentru compozitorul care îşi ascultă opera — fără a fi avizat ce se cîntă — să nu-şi recunoască nimic din sugestiile date anterior. (Poate că el chiar doreşte acest lucru !).

Lăsînd la o parte faptul că metoda menţionată deschide drumul spre artă unor diletanţi (sau chiar impostori muzicali), să nu trecem cu vederea că muzicieni cinstiţi şi de real talent se pot lăsa antrenaţi pe acest drum simplist şi lipsit de perspectivă.

În fond sîntem puşi în faţa unui fenomen care, prin natura sa, exclude posibilitatea unor

---

**) Doar cîteva exemple : *Liedurile* lui Mihail Jora, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu pe versurile poeţilor contemporani, *Cvartetul al patrulea* de Zeno Vancea, *Cinci poeme pentru cvintet şi recitator* pe versuri de Mariana Dumitrescu de Ludovic Feldman, Oratoriul *„Miorita"* de Sigismund Toduţă, *Cvartetul Păcii* de Ion Dumitrescu, Oratoriul *„Pămînt dezrobit"* de Gheorghe Dumitrescu, *Trei Şalviri* de Matei Socor, *Simfonia de cameră* de Mircea Chiriac, *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, *Simfonia* de Pascal Bentoiu, *Concertul pentru vioară* de Wilhelm Berger, *Scene nocturne* de Anatol Vieru, *Coloana infinită* de Tiberiu Olah, *Variaţiuni cinematografice* de Dumitru Capoianu, *Concertino per la Musica Nova* de Adrian Raţiu, *Cantata „Comunistul"* de Andreas Porfetye, *Simfonia I-a* de Nicolae Beloiu, *Cantilaţii* de Vasile Herman, *Cantata zilelor noastre* de Adalbert Winkler, Lieduri pe versurile poeţilor contemporani de Cornel Ţăranu, *Dansuri de pe Mureş* de Aladar Zoltan, *„Simfonia de cameră"* de Dan Constantinescu, *„Aforisme de Heraclit"* de Ştefan Niculescu, Cantata *„Casa noastră"* de Ştefan Mangoianu, *Pe o plajă japoneză,* secvenţă pentru orchestră, cor de femei şi bandă magnetică de Mircea Istrate, Opera *Trei generaţii* de Sergiu Sarchizov, opera *Nu va primi premiul Nobel* de Aurel Stroe, opera *Mariana Pineda* de Doru Popovici, *Cîntare omului,* cantată de Mihai Moldovan, *Cantata festivă* de George Draga, *Şapte psalmi* pe versuri de T. Arghezi de N. Brînduş, fresca istorică *Stejarul din Borzeşti* de Teodor Bratu, *Motive maramureşene* de Corneliu Dan Georgescu, *Mic poem coral* de Anton Zeman, etc.

aprecieri de valoare, întrucît actul de creație ca atare nu există.

Putem doar aprecia improvizațiile interpreților.

Ce să mai vorbim de opera de artă ca o formă a conștiinței sociale ce reflectă prin imagini artistice realitatea ? Ce conținut de idei și sentimente vehiculează compozitorul, ce mesaj uman transmite el, cînd lasă totul sau aproape totul pe seama interpreților ?

În fond de ce mai sînt necesari compozitorii cînd unii interpreți pot să improvizeze mai bine și mai liber, fără nici o condiție impusă de autor ?

Mi se va obiecta că muzicienii respectivi nu doresc ca muzica lor să aibă vreo funcție socială, să transmită vreun mesaj. Voi răspunde că viața a dovedit de multe ori că, indiferent de voința omului de artă, opera sa reflectă și transmite întotdeauna ceva. În cazul de față, vedem o reflectare clară a unei crize în gîndirea filozofică, în gîndirea muzicală, această concepție demonstrînd pericolul modei în artă, drumul închis și fără perspectivă al experimentului gratuit.

Vă rog să-mi permiteți a cita aceste cuvinte ale lui Lenin, care mi se par deosebit de actuale :

„De ce să te prosternezi în fața a ceea ce este nou ca în fața unei divinități, de ce trebuie să i te supui numai pentru că *este nou* ? O asemenea atitudine este un nonsens, un adevărat nonsens". (Din vol. *Lenin despre cultură și artă*. ed. 1957 — pag. 616).

Dacă am privi fenomenul sus amintit doar dintr-un punct de vedere strict muzical, constatăm că lipsa controlului asupra materiei sonore, departe de a aduce elemente noi de culoare și timbru, duce la depersonalizarea compozitorului, facilitează apariția unor formule stereotipe în desfășurarea muzicală.

În concertele (imprimările) realizate cu aceste forme de muzică, se pot observa diferite obiceiuri, formule de atac, glisande, etc., caracteristice unor instrumentiști sau chiar formații, încît ele ar putea fi numerotate într-o ordine liberă, într-un cuvînt s-ar putea realiza un „catalog" al diferitelor mijloace corespunzătoare respectivei muzici. Și ce gravă eroare comit acești muzicieni, renunțînd de bună voie la ceea ce are procesul creator mai caracteristic, la posibilitatea de a comunica, de a transmite o complexitate de gînduri, stări și sentimente umane, pe care compozitorul le trăiește la cea mai mare tensiune, modelînd în imagini muzicale unice, inimitabile, ceea ce devine mai apoi pentru el și semenii lui o hrană spirituală.

Unele încercări de teoretizare ale aleatorismului ca scop în sine — spre a i se dovedi originea populară — nu rezistă confruntării cu realitatea.

Chiar atunci cînd se amintește de improvizația specifică muzicii de jazz, comparația e forțată ! Se știe că în acest domeniu, improvizațiile se fac pe baza unei teme date cu profil melodic, ritmic și armonic bine determinat, după care se realizează variațiuni stricte sau libere, ornamentale sau de caracter.

★

Ca încheiere, aș avea de adăugat că singura metodă de lămurire a colegilor noștri asupra punctelor nevralgice specifice acestei forme de creație, o constituie discuția teoretică (filozofică și de estetică muzicală) însoțită de argumentație muzicologică pe baza prezentării mai multor imprimări realizate de aceiași interpreți sau formații.

În tot ce are ea mai reprezentativ și valoros, muzica românească contemporană constituie expresia aspirațiilor majore ale societății noastre socialiste, aportul ei la îmbogățirea vieții spirituale a epocii noastre.

Compozitorii dau curs îndemnului Partidului Comunist Român care prin glasul Secretarului General, tov. Nicolae Ceaușescu sublinia la Conferința pe țară a Compozitorilor și Muzicologilor din anul 1968.

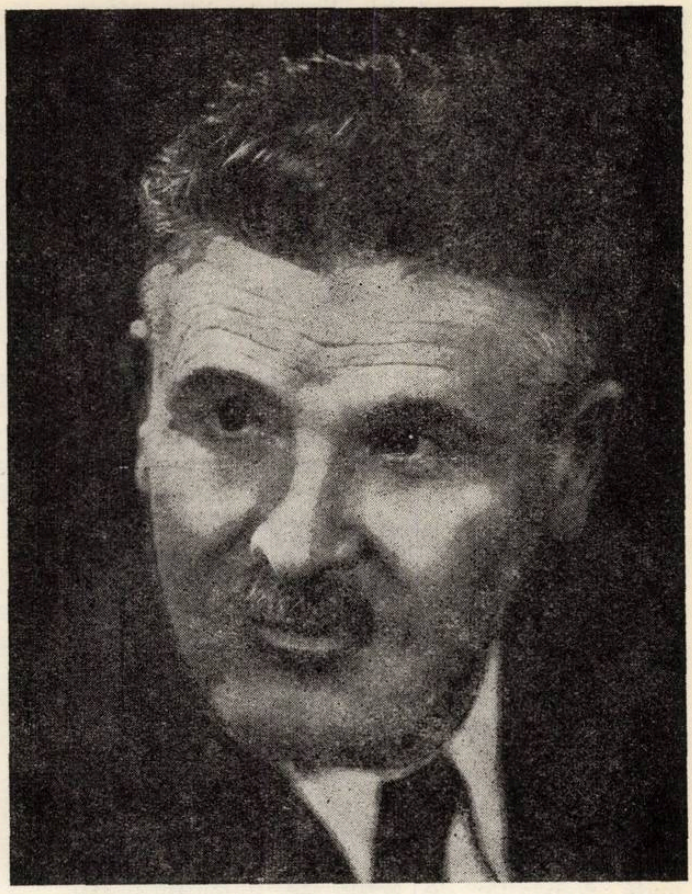
„Chemînd creatorii de frumos să se cufunde adînc în clocotul vieții poporului pentru a făuri lucrări viguroase, emoționante, care să sintetizeze mesajul umanist al acestei epoci, partidul nostru încurajează și stimulează totodată eforturile artiștilor pentru perfecționarea continuă a măiestriei, pentru inovarea mijloacelor de expresie, pentru lărgirea continuă a paletei de stiluri și maniere de creație, îmbogățirea și diversificarea artei noastre socialiste. Aceste deziderate sînt pe deplin valabile și în domeniul muzicii". ...„Ceea ce conferă prestigiu și autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte națiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internațional, este nu imitarea sau copierea unor curente sau școli „la modă" în străinătate, ci exprimarea fidelă a personalității psihice și morale a poporului nostru, a caracteristicilor sale sufletești, a țelurilor supreme cărora își consacră elanul și forțele creatoare".

(Comunicare ținută în cadrul lucrărilor Seminarului de muzicologie marxist-leninistă care a avut loc la Sofia.)

Scrisoare deschisă

către

Ioan D. Chirescu



Mult stimate și iubite maestre,

Au trecut poate vreo cincizeci de ani de cînd un tînăr profesor de muzică de la un liceu din Nordul Moldovei colabora cu elevii săi constituiți în cor, spre Capitală, pentru a participa la concursurile „Tinerimii Române". Tînăr de tot eram și eu ; cred că eram în clasa a șasea a liceului din Roman. Dar cu toate că de atunci au nins atîția ani peste noi, îmi aduc foarte bine aminte de răsunătorul succes al colegilor mei de la liceul din Fălticeni și de *Cîntecul cucului* cîntat de ei la concurs, cîntec ce s-a răspîndit cu repeziciune într-un mare număr de școli. Și poate că nu e de prisos să adaug că era vorba de o compoziție a însuși profesorului lor, motiv pentru care ajunsesem să-i și invidiez. Căci eu îndrăgisem muzica încă de mic copil și vedeam cu părere de rău cum lipsa unui adevărat dascăl mă punea în situația de a nu mă putea urni din loc, cînd aripile mele fragede ar fi vrut să mă ajute să zbor. Nici prin gînd nu mi-ar fi trecut atunci că profesorul din Fălticeni îmi va fi și mie cîndva, îndrumător într-ale muzicii.

Numele tînărului profesor a devenit curînd cunoscut. Și dacă este să credem în vechea zicală că „ziua bună se cunoaște de dimineață" — ceea ce nu întotdeauna s-a întîmplat să fie așa — aș putea spune că succesul de la Arenele Romane își are nu numai explicația, ci și urmările, deoarece cariera lui a fost, pe cel mai deplin merit, una din cele mai strălucite.

Iată-l pe tînărul profesor studiind la Paris, cu mari maeștri de la *Schola Cantorum* și conducînd corul bisericii române din capitala Franței, pentru a-și asigura existența. Iată-l după cîțiva ani reîntors în patrie, la chemarea lui Dimitrie Kiriac, părintele său spiritual, care-și presimțea sfîrșitul. Iată-l apoi ocupînd la Conservator locul lui Kiriac rămas vacant, la moartea acestuia. Din acest moment ascensiunea sa va fi continuă. Dirijor al corului *Carmen*, profesor la catedra de teorie-solfegii a Conservatorului, apoi rector al institutului, compozitor de prestigiu, maestru emerit al artei, laureat al premiului de stat, profesor emerit, artist al poporului, profesorul de care vă vorbesc a onorat locul și munca sa, fiind tuturor exemplu de dăruire pe altarul muzicii, de patriotism, de conștiinciozitate și cinste profesională. Pe scurt, acestea sînt etapele principale ale vieții lui, cu care azi, la cei 82 ani ai săi se poate mîndri, după cum noi cei ce-l iubim îi păstrăm o neclintită admirație. Dar nu numai despre asta este vorba. Aș vrea să vă mai împărtășesc și alte gînduri.

Ca dirijor al corului *Carmen* a știut să îmbogățească substanțial repertoriul acestuia, popularizînd cele mai valoroase lucrări ale compozitorilor români și străini, mergînd pînă în adîncurile muzicii, la Palestrina, Vittoria și Lasso. A dus peste hotare faima artei corale

românești, de scurtă dar densă tradiție. Nu e greu de înțeles ce rol important a jucat societatea corală *Carmen* în viața muzicală a țării noastre. El însuși compozitor, cunoscător al vocilor omenești și al scriiturii corale, ajunge la o rară măiestrie și la un perfect echilibru în compozițiile sale, care ne-au servit și ne servesc încă tuturor drept model. Continuator al tradițiilor muzicale românești, alături de Mihail Jora, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi și alții pe care nu-i mai citez, fostul profesor de la liceul din Fălticeni contribuie cu toată puterea sa creatoare la înfăptuirea unui stil propriu al muzicii noastre, bazîndu-se pe inspirata creație a poporului, pe care o prețuiește și o admiră. Cine oare nu-și amintește cîntecele sale, îndrăgite de toate corurile, dar și de marele public ? *Mama, Cîntecul de leagăn, Dorulețul, Dobrogea de aur, Cîntecul partizanilor păcii, Sub al păcii stindard, Măreț pămînt al patriei iubite, Republică, măreață vatră, Înalță-te frumoasă țară* și atîtea altele pentru care mi-ar trebui multe pagini spre a le cita, fără a mai vorbi de cele pe care încă nu le cunoaștem ; iată vasta operă a unui muzician care și-a dedicat muzicii întreaga sa viață, cu abnegație și devotament, lucrînd încă și azi, la o venerabilă vîrstă.

Să mai vorbim și de activitatea sa pedagogică ? Cine nu o cunoaște oare ? Nu vorbesc de la sine miile de foști elevi și studenți, din toate domeniile de activitate muzicală ? Nu cunoaștem cu toții contribuția sa la organizarea școlii muzicale românești, pe tot parcursul carierei sale, dar mai ales în perioada reformei învățămîntului ?

Profesorul despre care vă vorbesc s-a dovedit, stimate maestre, și un adevărat cetățean al patriei noastre socialiste. Identificat cu aspirațiile poporului nostru, el este un exemplu de muncă și demnitate, de iubire de țară și popor, de efort neprecupețit pentru îmbogățirea patrimoniului culturii naționale, din care păstrează tot ce a fost bun în trecut și căreia îi adaugă noi și veritabile valori.

Tabloul arătat în aceste rînduri este mult prea incomplet. Cu toate acestea, nimeni nu se va îndoi că ceea ce am încercat să zugrăvesc aici reprezintă însuși portretul D-Voastre, mai mult schițat decît zugrăvit aidoma. Dacă nu am reușit în măsura în care am dorit, vă cer iertare.

Și acum, la aniversarea celor 82 ani, permiteți-mi, stimate maestre, ca în numele tuturor celor ce vă datorează și vă poartă recunoștință, în numele tuturor celor ce vă stimează și vă iubesc, să vă urez cea mai deplină sănătate, pentru ca mulți ani de aici înainte să fiți mereu în primele rînduri ale coloanei, în fruntea noastră, adevărat și demn îndrumător, așa cum ați fost toată viața, pînă în prezent.

Cu cel mai profund respect rămîn
al D-Voastre

D. D. BOTEZ
Maestru emerit al artei

Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1969

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a decernat în ziua de 19 decembrie 1970 următoarele premii pentru lucrări muzicale și de muzicologie pe anul 1969 :

Lucrări simfonice mari
MIHAIL ANDRICU — Simfonia X-a

Lucrări simfonice de proporții mai mici
CORNELIU DAN GEORGESCU — „Alb—Negru"

Lucrări vocal-simfonice
SIGISMUND TODUȚĂ — Oratoriul „Miorița" (versuri populare)

Lucrări de operă și balet
GHEORGHE DUMITRESCU — Opera „Decebal" (libret propriu)
LIVIU GLODEANU — Opera radiofonică „Zamolxe" (libret după Lucian Blaga)

Lucrări simfonice-camerale
THEODOR GRIGORIU — „Elegia pontica" (versuri Ovidiu)

Muzică de cameră
NICOLAE COMAN — 6 lieduri (versuri de Sapho, Michelangelo, Sandburg, și Mariana Dumitrescu)

Lucrări corale
ANTON ZEMAN — Suită pentru cor mixt (versuri populare)

Cîntece pentru copii
DORU POPOVICI — „Țara" (versuri Maria Banuș)

Cîntece de masă
DORU POPOVICI — „României" (versuri de M. Eminescu)

Operetă — Comedie muzicală
RADU ȘERBAN — „Cafeaua cu lapte de adio" (Textul literar Aurel Storin)

Muzică ușoară, melodii de dans
GEORGE GRIGORIU — „Neuitate" (versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu)

Muzică ușoară — Piese de estradă
LAURENȚIU PROFETA — „Cîntece țigănești" (versuri Miron Radu Paraschivescu)

Muzică ușoară — Cîntece lirice
VASILE VESELOVSCHI — „Copiii din București" (versuri Puiu Maximilian)

Muzică de fanfară
DUMITRU EREMIA — „Evocare", poem vocal-simfonic (Valeriu Cîmpeanu)

Lucrări didactice, de folclor și critică muzicală
GHEORGHE CIOBANU — „Lăutarii din Clejani"
ALFRED HOFFMAN — Volum de critici muzicale

Lucrări de estetică și de popularizare
DUMITRU BUGHICI — „Forme muzicale"
GEORGE SBÂRCEA — „Mihail Jora"

Momente militante în domeniul educației muzicale a maselor

de CRISTIAN GHENEA

Ca urmare a pătrunderii și răspîndirii marxismului în țara noastră, la finele veacului trecut, una dintre cele mai importante acțiuni ale muncitorimii organizate era îndreptată spre accesul la cultură. Posibilitățile și mijloacele proletariatului român din acea vreme erau mai mult decît reduse. Exploatarea cruntă, atît din mediul urban, cît și din cel rural, punea probleme grave, astfel încît pentru activități culturale timpul era redus la maximum. Și totuși.

În aceste condiții, cînd se lupta pentru cucerirea unor drepturi umane elementare, la 3 februarie 1890 ia naștere la București Clubul Muncitorilor, locaș de cultură cu o mare importanță. În aceeași lună, la numai cîteva zile mai tîrziu, în 25, apare primul număr al săptămînalului „Munca". Astfel prindea viață unul dintre primele deziderate ale mișcării socialiste din România, enunțat de către C. Mille :

„Socialiștii români, pînă în momentul de față nu au decît un singur lucru de făcut : *propaganda prin grai și scris* [1]."

Evident că unul dintre cele mai importante țeluri fusese atins prin înființarea, atît la București cît și în alte orașe ale țării, a unor cluburi muncitorești. Acolo se puteau întîlni pentru a discuta în mod liber cele mai arzătoare probleme, dar tot acolo s-a început lupta pentru cucerirea culturii. Una dintre primele acțiuni în acest sens a fost înființarea, pe lîngă Clubul Muncitorilor din București, a două școli serale de instruire a muncitorimii, școli la care predau profesori sau intelectuali atașați mișcării. Paralel cu aceasta s-a deschis o bibliotecă socialistă și, ceva mai tîrziu, s-a înființat „Cercul coral de propagandă socialistă".

La 1 martie 1892 ia ființă corul muncitorilor sub conducerea dirijorului Atanase Alexandrescu, pe atunci tînăr absolvent al Conservatorului din București. Acestuia i-au urmat mai tîrziu, printre alții, Ion Armășescu, I. Jinga etc. Cu un an mai tîrziu, în preajma zilei de 8 august 1893, s-au pus bazele societății de cînt „Glasul desmoșteniților" [2], care editează o primă broșură de cîntece socialiste, așa cum se anunța în ziarul „Munca", „în preț de 50 de bani".

Exemplul fiind concludent, în marile orașe ale țării, Iași, Galați, Brăila etc. se formează coruri muncitorești, al căror scop nu era numai propaganda prin muzică, ci și răspîndirea cîntării corale românești. De la bun început trebuie remarcat faptul că aceste coruri alcătuite în mod exclusiv din lucrători s-au integrat în marea mișcare corală a timpului.

În același sfîrșit de secol mai funcționau marele cor de la Iași, înființat de către Gavriil Musicescu, Reuniunea română de muzică și cîntări din Sibiu, condusă de către George Dima, Reuniunea română de cîntări și muzică din Lugoj și foarte multe altele sătești sau orășenești.

Toate aceste formații corale aveau ca scop central propășirea și răspîndirea cîntării românești, atît în mediul urban, cît și în cel rural. Era, de fapt, o activitate de mare importanță națională. Or, repertoriul corurilor socialiste a răspuns întru totul acestui punct de vedere. Ca atare, neîncadrarea coralei muncitorești în rîndul mișcării generale ar constitui o greșeală fundamentală.

În astfel de condiții și după o aprigă luptă electorală, după cum mărturiseau ziarele, ia ființă la Galați în 1894, la începutul lunii octombrie un cor socialist :

„S-a organizat un cor al clubului, care în fiecare sîmbătă seara... cîntă bucăți socialiste [3]."

Activitatea acestui cor a fost rodnică. Acolo s-au ascultat de către muncitori nu numai cîntecele lor de luptă, dar și cîntece populare sau din repertoriul universal. Este demn de remarcat faptul că în martie 1895, corul gălățean a mers pe jos pînă la Brăila spre a participa la înființarea clubului local și unde a cîntat, după cum se relatează, „diferite cîntece socialiste". [4]

Integrîndu-se deci în mișcarea corală românească, care propășea în acel timp, corala muncitorească răspundea unor acute necesități și anume, alfabetizarea muzicală pe de o parte, căci dirijorii făceau clasă de muzică cu coriștii, pe de alta, propagandă prin muzică și, în genere, un act de educație muzicală, atît de necesară în acea vreme.

Ascuțirea contradicțiilor de clasă de la începutul veacului nostru, dintre burghezie și proletariat, în condițiile trecerii economiei capitaliste la stadiul imperialist, a avut ca urmare intensificarea luptei de clasă și a pus noi probleme mișcării muncitorești din țara noastră. Trebuiau adoptate noi metode de organizare precum și noi metode de luptă. Sub influența mișcărilor revendicative, a luptelor din 1907, mișcarea sindicală românească înregistrează o nouă creștere, generalizîndu-se în toată țara. Formarea uniunilor sindicale, apariția unui număr mai mare de ziare locale, luptele greviste mai numeroase, constituie un indiciu al dezvoltării mișcării proletariatului din România.

Pe de altă parte, în același moment istoric, moșierimea și burghezia, prin guvernele vremii, trec la represiuni, la forme de oprimare și înăbușire a mișcării muncitorești, din ce în ce mai variate și mai puternice.

---

[1] Drepturile Omului, Nr. 6, an I, 8 februarie 1885.

[2] Munca, seria III, nr. 2, 1 martie 1892.

[3] Munca, 9 octombrie 1894.

[4] Munca, 20 martie 1895.

În aceste condiții lupta muncitorimii se concentrează mai cu seamă asupra obținerii unor rezultate care să poată îmbunătăți traiul zilnic, prin reducerea orelor de muncă, mărirea salariilor etc., condiții de muncă umane. Exemple sînt suficiente.

„... lipsa hranei trebuitoare în munca tipografică, se spune într-un articol din ziarele vremii, provine din mica leafă ce primește în schimbul muncii lucrătorul tipograf [5]."

Datorită lipsei unei legislații a muncii, lucrătorii erau de fapt tot timpul la dispoziția patronatului. În asemenea condiții de viață cu greu se mai putea pune problema culturii, a cultivării maselor. Cu toate acestea, cultura a fost considerată ca una dintre condițiile absolut necesare propășirii mișcării socialiste, educația și cultivarea muncitorimii constituind o preocupare permanentă. Cunoscutul scriitor și militant N.D. Cocea este printre cei ce iau atitudine în acest sens, dovedind necesitatea creșterii nivelului cultural și, implicit, a cunoașterii muzicii în rîndul proletariatului.

„Dacă socialismul — spunea el în articolul „Arta și *Socialismul*" [6] — ar tinde să îmbunătățească numai traiul zilnic al muncitorului, împuținîndu-i orele de muncă și sporindu-i salariul, doctrina socialistă ar fi încă mare, ar merita toate jertfele ce se fac în numele ei, dar n-ar însemna un pas atît de hotărîtor în istoria propășirii și civilizației omenești. /.../

„Oriunde proletarii au obținut prin unire și prin lupte un ceas mai puțin de muncă, n-au pierdut ceasul acela în petreceri zadarnice, în chefuri și în cîrciume, ci l-au consacrat studiului și învățăturii. /.../ Sindicaliștii au sălile lor în care se adună zilnic, ca să asculte cuvîntări și conferințe. /.../

„Proletarul care s-a pătruns de însemnătatea conștiinței lui de clasă începe să înțeleagă că viața fără binefacerile științei și fără frumusețile artei nu înseamnă nimic.

„O expoziție de tablouri, o statuă, un concert, îi dau mulțumiri pe care nu le putea gusta altă dată. /.../ Opera care pînă atunci se adresase gustului rafinat, bolnav al celor plictisiți de tot și de toate, opera care nu putea fi gustată și înțeleasă decît de minoritățile degenerate se adresează acum mulțimilor mari, încearcă să le intereseze prin descrierea patimilor, frămîntărilor, problemelor, idealurilor, care sînt comune întregii omeniri."

Iată deci că odată mai mult scena teatrului liric este considerată prin conținutul spectacolelor sale de operă drept o tribună, o școală de luptă, unde proletariatul putea învăța.

Cu toată lupta dusă, nu numai de N. D. Cocea, dar și de mulți alții, acest deziderat de culturalizare a maselor prin muzică nu a putut fi atins atunci în mod integral, din cauza condițiilor aspre de trai impuse muncitorimii. De altfel, într-un articol redacțional dintr-un ziar muncitoresc se relevă acest fapt, fără nici un echivoc :

„Puțini trecuți prin școlile elementare și mai puțini atinși de cultura lor, o cultură așa de searbădă și fără putere contra prejudecăților, /.../ fiii poporului aproape de loc nu mai vin în atingere cu manifestațiunile înalte ale spiritului omenesc : știința și arta" [7].

Nouă ani mai tîrziu, în 1920, are loc la Ploiești o încercare timidă de a se înființa o Universitate liberă muzicală. S-au dat anunțuri în ziarele socialiste locale, se găsise și un sediu, dar date concrete despre funcționarea acestui for de învățămînt muzical nu s-au mai găsit. De fapt evenimentele generate de presiunea crescîndă a burgheziei asupra proletariatului nu permiseseră acest lucru.

Aici se încheie o primă etapă caracterizată de încercări, unele mai mult sau mai puțin izbutite, de educație și propagandă muzicală în rîndul maselor muncitorești. Metodele au fost diverse. S-au organizat unele formații muzicale și s-au publicat broșuri de cîntece socialiste. Pe de altă parte, la unele cluburi muncitorești s-au ținut conferințe educative cu tema : „Ce este muzica ?" sau „Despre muzică". La Clubul Muncitorilor din București acestea aveau loc în cadrul conferințelor săptămînale de miercuri seara [8], ședințe care aveau menirea să contribuie la ridicarea nivelului cultural al muncitorilor.

De menționat faptul că cele mai puternice cluburi socialiste aveau formații corale constituite în grup separat și cu statut precis. Activitatea lor a fost deosebit de bine apreciată. Se considera astfel că aceste coruri făceau ca propaganda să fie mai activă, mișcarea muncitorească mai entuziastă [9].

Crearea Partidului Comunist din România aduce noi forme, noi principii de organizare și propagandă în rîndul muncitorilor și proletarilor de la orașe și sate.

„Afirmîndu-se pe arena luptei politice din România în împrejurările unei puternice ofensive a claselor exploatatoare, împotriva forțelor revoluționare și progresiste, Partidul Comunist Român a înscris prin activitatea sa pagini glorioase de eroism și abnegație revoluționară în analele istorice ale poporului român. Înfruntînd prigoana cea mai sălbatecă, partidul a organizat masele populare în lupta pentru drepturi și libertăți democratice, pentru răsturnarea orînduirii burghezo-moșierești [10]."

În aceste rînduri succinte ale tovarășului Nicolae Ceaușescu se cuprinde o epocă întreagă. Era momentul apariției partidului ca o forță

---

[5] Federația tipografică, 24 martie 1909.

[6] Calendarul Muncii, 1909, pag. 35—39.

[7] Lumea Nouă, 7 martie 1911.

[8] Mișcarea muncitorească din România 1893—1900, E.P. 1965, pag. 146.

[9] Lumea nouă, 16 noiembrie 1896.

[10] Nicolae Ceaușescu, România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste. Rapoarte, cuvîntări, articole. Septembrie 1966 — decembrie 1967, E. P. București 1968, pag. 249—250.

făurită în focul unor cumplite bătălii de clasă. Activitatea educativă s-a dus în mod permanent în cadrul propagandei partidului în rîndul proletariatului român.

Una dintre formele abordate de către Partidul Comunist Român în perioada antebelică a fost şi utilizarea organizaţiilor de masă, precum şi a presei legale. Partidul a ştiut să folosească împrejurările în decursul schimbărilor lor şi să găsească noi şi noi forme pentru a păstra contactul cu masele şi a-şi spune cuvîntul la toate problemele care frămîntau societatea românească din acest răstimp.

Astfel, în acele condiţii grele, pentru a îndruma clasa muncitoare pe drumul cel mai just, partidul a utilizat, printre altele, şi presa progresistă, democratică şi antifascistă a timpului. Prin acest mijloc, partidul şi-a spus cuvîntul folosind activişti mai puţin cunoscuţi, prieteni ai mişcării proletariatului, care se găseau în permanentă legătură cu conducerea de partid. Acest rol l-au jucat adesea publicaţiile periodice conduse, controlate sau ajutate de partid.

Una dintre preocupările de bază ale acestor publicaţii o constituia munca cu tineretul, propagarea cuvîntului partidului în rîndul celor tineri, ţinîndu-se seamă, bineînţeles, de modul lor de viaţă. În rîndurile adresate lor se găsesc adeseori îndrumări care să indice calea cea justă.

Demn de relevat este şi faptul că muzicieni români patrioţi au ţinut să participe în mod activ la munca de dezvoltare a coralei muncitoreşti din răstimpul dintre cele două războaie mondiale.

Poate fi semnalat faptul că în numărul dedicat lui Karl Marx al revistei „Societatea de mîine" (Cluj, 7 februarie 1933) compozitorul Sabin Drăgoi publică corul intitulat „Chemarea". În acel moment revista clujeană era influenţată, ca şi altele, de către Partidul Comunist Român.

În acelaşi an, cîteva luni mai tîrziu, la cererea lui George Călinescu, tot Sabin Drăgoi publică în „Viaţa Românească" (mai 1933) un al doilea cor cu conţinut similar primului, adresat „mulţimii înfometate pe ai cărei umeri încă eroii se susţin". Este vorba de corul intitulat „Mulţimii".

Actul de curaj, pentru vremea respectivă, al binecunoscutului compozitor şi folclorist, nu a rămas fără urmări. Ambele coruri au fost interzise de către organele de rigoare ale timpului.

Ziarul „Fapta", apărut între 1936—1938, acordă o deosebită atenţie, printre altele, problemelor specifice tineretului. Primul număr apărut sub conducerea partidului este cel din 3 februarie 1937, unde-şi precizează caracterul democratic-antifascist prin conţinutul materialelor publicate, prin colaboratorii care erau membri ai Partidului Comunist Român. Ziarul, curînd sugrumat de către cenzură, apare numai în zece numere (ultimul în 20 noiembrie 1938). Redacţia acorda o deosebită atenţie instruirii tineretului, utilizării timpului liber, îndrumării celei mai juste. Astfel apar articolele intitulate „Adunările tineretului", „Unităţile de muncă ale tineretului", „În căutarea timpului liber al tineretului" şi, în ultimul număr, „Ce poate aduce cultura".

Penultimul articol citat (publicat în numărul 10, 3 iulie 1938) se ocupă de imposibilitatea tinerilor de a-şi putea făuri o cultură muzicală, cultură necesară pentru propăşirea talentelor, pentru ridicarea nivelului cultural al clasei muncitoare. Citatul copios care urmează, pagină de antologie în felul ei, nu are nevoie de nici un fel de comentarii, fiind elocvent prin sine :

„Iată unul care s-a zbătut să se zmulgă din cătuşele ce-l ţin legat de pămînt, unul care a vrut să-şi ia zborul în sus spre lumină. E tînăr ceferist şi în timpul liber cîntă în corul C.F.R.-ului, unul din bunele noastre coruri. Mai mulţi camarazi de-ai lui mi-au vorbit cu drag despre vocea lui frumoasă, despre talentul lui deosebit, apreciat şi de conducătorii corului ; şi cu toţii mi-au lăudat perseverenţa lui.

— Am învăţat notele, îmi spune tînărul. Simţeam că trebuie să renunţ la orice ca să mă perfecţionez. M-am înscris la Conservator, unde plăteam 500 lei pe lună pentru două lecţii pe săptămînă. Dar mi s-a îmbolnăvit sora, şi a trebuit s-o ajut...

Un punct al peretelui i-a prins nu ştiu de ce privirea şi i-o ţine întoarsă într-altă parte. Cînd îi văd iar faţa, cutele frunţii încruntate barează parcă drumul unei amărăciuni ce nu vrea să izbucnească.

— Operele marilor compozitori le cunoşti ?

— Cum să le cunoască dacă n-are posibilitatea să se ducă la concerte, la operă — intervine colegul lui de cameră. Cînd am ieşit din internat, i-am spus : „Măi frate, acum mergem şi noi la Operă !"... În doi ani abia ne-am putut duce de cîteva ori.

— Mi-a împrumutat un prieten un radio — reia tînărul muzicant. Am plătit să mi se pună lumină electrică în cameră, ca să pot asculta. Dar n-aveam cu ce plăti taxele şi prietenul, de frică să nu i se confişte aparatul, mi l-a luat.

[...]

Am pornit în căutarea timpului liber al tinerilor muncitori şi nu l-am găsit. Timpul lor liber e înghiţit de prea multă muncă, de salariul prea mic, de griji, de scumpete. Aceştia sînt duşmanii de căpetenie ai unei bune organizări a timpului liber şi ei trebuie combătuţi în primul rînd.

Distracţii, cultură şi sport la îndemîna tineretului din fabrici şi ateliere ; porţile teatrelor, operei, concertelor, cinematografelor, deschise pe eftin tinerilor muncitori, posibilităţi de dezvoltare pentru talentele ieşite din mijlocul lor — iată după ce însetează tineretul nostru muncitoresc."

În ultimul număr al aceleiași reviste se arată într-un succint articol necesitatea culturii pentru ridicarea nivelului muncitorimii în general și tineretului în special, pornindu-se de la același punct de vedere, al utilizării în mod adecvat a timpului liber.

„Grijile de tot felul, materiale și morale, tulbură și întunecă pînă și clipele prețioase în care ar trebui realizată acea „viață a spiritului și a culturii" despre care se vorbește mereu tineretului."

„Nu voim să abordăm acum problema timpului liber, strict necesar culturalizării serioase a tineretului. Conferințele, concertele... ședințele de studii și discuții, toate aceste instrumente ale culturii cer timp liber. „Fapta" ridică această problemă ca fiind una din cele primordiale pentru pregătirea culturală a tineretului".

Una dintre problemele de bază ale activității ideologice a partidului în etapa inițială a revoluției populare a constituit-o atragerea intelectualității în lupta revoluționară. Printre acești intelectuali, muzicienii români în frunte cu George Enescu au fost printre primii care au participat, prin diferite activități, la această acțiune. Partidul a luat în considerare tradițiile progresiste ale intelectualității române, în rîndul cărora se situau și muzicienii.

O expresie a atașamentului intelectualilor față de transformările democratice prin care trecea țara, precum și înțelegerea misiunii sale sociale o constituia organizarea Universității libere democratice în martie 1945. La formarea și îndrumarea acesteia a participat în mod activ și George Enescu, în calitate de membru al consiliului de onoare. În cadrul materiilor predate a figurat de altfel și cursul intitulat „Evoluția muzicii", susținut de către muzicologul Emanoil Ciomac [11].

Partidul Comunist Român a acordat de la înființarea sa o deosebită atenție instruirii, culturii. Azi, roadele care se văd s-au dobîndit grație „muncii și luptei duse de poporul nostru de-a lungul veacurilor, al eforturilor depuse de generațiile înaintașilor" [12].

[11] Buletinul Apărării Patriotice, Seria II, an I, nr. 5, iunie 1945.

[12] Nicolae Ceaușescu, op. cit., pag. 41.

DOCUMENTE PRIVIND TRECUTUL MUZICII NOASTRE

Joco seriorum (1688)

de O. L. COSMA

Orizontul cunoștințelor despre muzica românească din perioada medie se lărgește necontenit. Investigațiile întreprinse în ultimii ani au darul să aducă mărturii concludente asupra bogăției formelor de manifestare muzicale și, ceea ce apare mai prețios, să scoată la lumină mostre muzicale, partituri, într-un cuvînt, probe sigure ale vitalității și perenității. În acest fel, optica acreditată multă vreme în muzicologie, potrivit căreia muzica populară reprezenta singura modalitate a artei sonore românești în acea epocă, se înlocuiește cu argumente ce atestă prezența mai multor ramuri muzicale, sau curente, între care și cel de tip european, profesionist. În acest fel, tabloul muzical al evului mediu român se desfășoară pe mai multe coordonate : folcloric, bizantin, european și oriental. Esența fiecăruia, vechimea, reprezentanții, interferența lor constituie, la ora actuală, obiectivul înspre care se proiectează atenția specialiștilor.

Curentul european, adică muzica practicată la noi de tipul celei întîlnite în țările Europei apusene, ne oferă date ce atestă un nivel ridicat îndeosebi în orașele transilvănene, ținînd, în general, cadența cu evoluția stilurilor, genurilor, formelor muzicale din alte țări. Demne de subliniat sînt compozițiile autohtone ale unor muzicieni înzestrați, posesori ai unei tehnici remarcabile. Ei realizează în muzica lor expresia universală caracteristică epocii, deși în multe privințe aduc tribut muzicii germane și italiene. Se știe că, pînă în veacul trecut, interesul pentru descoperirea atributelor stilistice muzicale proprii unui anumit popor nu se manifestă în virtutea unor principii estetice ci în funcție de necesitățile coloristice pe care le reclama mediul acțiunii de operă, precum și crearea atmosferei locale în pagini instrumentale. Acestea apar din secolul al XVIII-lea. Anterior, sînt fenomene cu totul izolate, desfășurate cu timiditate. Acest lucru e firesc atunci cînd muzica instrumentală abea realizează primii pași înspre stabilirea ciclului de suită, cînd allegroul de sonată abea se schița, cînd se cristalizează structura fugii.

Într-un asemenea cadru găsim mărturii concrete ale interesului compozitorilor pentru muzica țărilor estului european, inclusiv România. Elocvent este baletul lui Daniel Speer, *Musicalisch Turckischer Eulen—Spiegel*, cunoscut muzicologiei noastre parțial, din titlu și cîteva pagini [1], dar nestudiat în profunzime, nedispunîndu-se de materialul muzical.

Cu ocazia unei călătorii de studii în Statele Unite ale Americii, la Library of Congress din Washington am avut posibilitatea să aprofundez partitura (M—1490/575/148), care acum se află microfilmată în întregime la Biblioteca Centrală de Stat din București, M,F-II-189 obținută în cadrul convenției existente între cele două instituții menționate.

[1] Romeo Ghircoiașiu, Contribuții la istoria muzicii românești, București, Ed. Muzicală, 1963, p. 190 ; Viorel Cosma, Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea, Muzica, 1966, nr. 5—6, pag. 70—71.

Autorul baletului *Musicalisch Turckischer Eulen–Spiegel* semnează *Dacianischer* (Dac — n.n.) *Simplicissimo*, pe copertă, în timp ce, la sfîrşitul prefeţei şi în alte lucrări, *Dacianischer Simplicissimus*. Pseudonimul adoptat aparţine în mod cert lui Daniel Speer, muzician german, a cărui viaţă (1636—1707) a fost agitată. A desfăşurat o multilaterală activitate muzicală, de la aceea de interpret şi teoretician, la capelmaestru şi compozitor, întruchipîndu-se, în această plurivalenţă, condiţia sine qua non a profesiunii muzicale din acea vreme. A cunoscut însă şi celălalt aspect, de veşnic pelegrin prin centre muzicale, pe la curţi, în speranţa unui angajament. Condiţia muzicianului de curte prevedea în obligaţiile contractuale includerea unor munci nemuzicale, inclusiv pe cea de valet. Ca şi alţi muzicieni, Speer a avut o existenţă aventuroasă adeseori pusă la grele încercări, un timp a fost şi întemniţat. În ceea ce ne priveşte, se cunoaşte datorită cronicarului braşovean Gheorghe Kraus [2] că a intrat în slujba domnitorului moldovean Gheorghe Ştefan, probabil în a doua sa domnie, cuprinsă între anii 1653—1658. Nu ştim cît timp s-a aflat ca trompetist aici în funcţia de: „Tubicines, Tympanistes, varii Fistulatores, Lyricines, allisque instrumentorum ludentes", dar presupunem că timpul petrecut în Moldova, în plină epocă de formare, i-a lăsat o puternică impresie, fapt care explică într-o anumită proporţie de ce recurge în unele lucrări la pseudonimul *Dacul Simplicissimus*. Călătoriile prin sud-estul Europei vor fi, se pare, o pasiune pentru Speer, îngăduindu-i să cunoască bine muzica, datinile popoarelor din această zonă. Către sfîrşitul vieţii, după 1680, se dedică muncii de elaborare a unor lucrări muzicale cu caracter teoretic, didactic, culegeri de piese pentru orgă, cîntece religioase etc. Ceea ce ne vizează în mod nemijlocit se referă la publicarea a două lucrări: romanul autobiografic *Ungarische oder Dacianischer Simplicissimus*... (1683), şi povestirea coregrafică *Musicalisch Turckischer Eulen-Spiegel* (ceea ce în românește ar însemna: povestire muzicală turcească despre Buhoglindă sau Buhoglindă — povestire turcească muzicală); dificultatea găsirii echivalentului românesc de traducere la fel de succint ne determină să recurgem la titulatura originală), tipărită graţie sprijinului unor muzicieni prieteni, la 10 aprilie 1688. Acesteia ne propunem să-i analizăm profilul.

★

Lucrarea se prezintă ca fiind extrem de interesantă pentru muzica noastră ca, de altfel, şi pentru muzica altor ţări din estul Europei, deoarece oferă „joco seriorum", dansuri, balete vesele: „ungare, greceşti, moscovite, valahe, cazace, ruse şi poloneze". În acest fel D. Speer pune la îndemîna cercetătorilor un bogat material muzical spre comparare, aparţinînd mai multor popoare din această zonă. Firul Ariadnei îl prilejuieşte o poveste cavalerească medievală, un „roman de război maghiar" despre un „bufon al curţii otomane şi un măscărici al trupelor" care, prin vitejia şi iscusinţa sa a devenit „chiar muftiu" (preot mahomedan). Personajul principal, bufonul cu care se identifică autorul, se numeşte Lompyn, aflat în serviciul nobilului Cergely. Acţiunea este pe cît de naivă, pe atît de lipsită de artificii. Cîteva scene vor fi edificatoare.

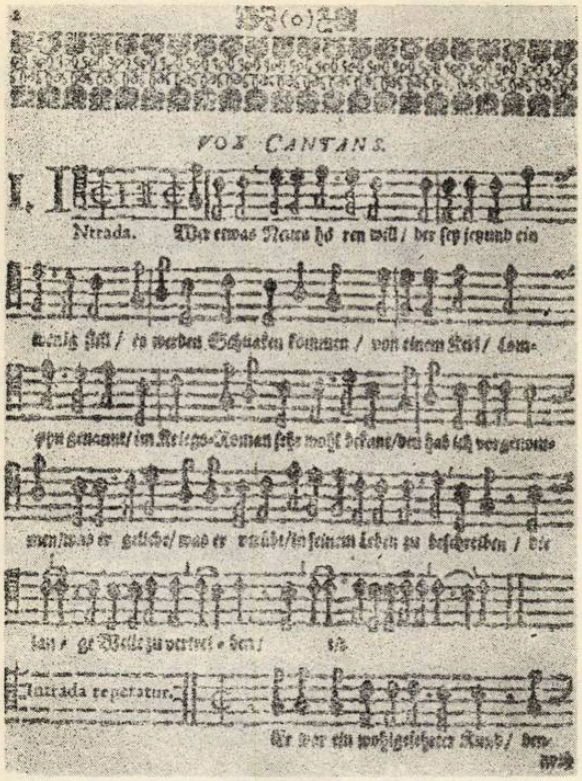
Muſicaliſch-
Türckiſcher
Eulen-Spiegel
Das iſt:
Seltzame Poſſen von einem ſehr geſcheiden Türckiſch-Käyſerlichen Hof- und Feld-Narren / welcher nachgehends gar MUFFTI worden;
Auß
Dem Welt-bekandten
Ungariſchen Kriegs-Roman
extrahiret / und mit Ungariſch- Griechiſch- Moſcowitiſch- Wallachiſch- Koſakiſch- Ruſnakiſch- und Pohlniſch- luſtigen Balleten / mit ihren Proportionibus, auch andern nutzlichen blaſend- und geigenden Scenen / illuſtrirt /
Und
Mit einer Tenor-Sing-Stimm / 2. Violinen / auch 2. Violen / ſo ad placitum, ſamt doppeltem General-Baſs, auf Anſpruch einiger wertheſten Freunden / componiret / und in Druck herauß gelaſſen /
Von
dem bekandten
Dacianiſchen SIMPLICISSIMO in Güns.
Daſelbſt gedruckt im Jahr 1688.

Lompyn îşi etalează îndemînarea în faţa Sultanului, căruia-i stoarce milă convingîndu-l că l-au născut două mame, fapt pentru care obţine eliberarea stăpînului său din captivitate. Tot Lompyn îl înfruntă pe Marele Vizir; povesteşte despre duelul dintre un creştin şi un maur; deplînge pe iubita sa care l-a părăsit; evocă întîmplarea ciudată de dragoste dintre un patriarh şi o frumoasă morăriţă. Va invoca tot felul de argumente pentru a nu participa la război, indicînd ce fel de oameni sînt potriviţi pentru aşa ceva... Prin urmare, pretextul coregrafic îl furnizează diferite scene narate, preluate din arsenalul măscăricilor, înscrise pe axa opunerii dintre lumea otomană, şi cea a Europei. Cadrul de divertisment urmărea să creeze o ambianţă epico-cavalerească de glorificare a curajului şi abilităţii lui Lompyn care prin inventivitatea şi dibăcia lui se dovedeşte a fi superior oponenţilor săi, surprinzător de creduli şi naivi. Se întîlnesc şi scene prezentînd în diferite ipostaze sentimentul dragostei, invocîndu-se virtuţile zeiţei Venus.

Lucrarea se desfăşoară în „balete", care în accepţiunea noastră înseamnă dansuri, în total patruzeci şi unu. Fabula coregrafică propriu-zisă se epuizează în primele douăzeci şi patru de numere. Pînă aici se recurge, alături de cvintetul cameral, două viori, două viole şi general bas, la „vox cantans", solo de tenor, căruia i se încredinţează rolul povestitorului, comentatorului, într-un stil epic, recitativic. Acesta dă relaţii ample despre întîmplările care se petrec. Partida tenorului însoţeşte acţiunea, precizînd-o şi indicînd-o. Într-un fel, vocea dublează,

[2] V. Cosma, art. cit.

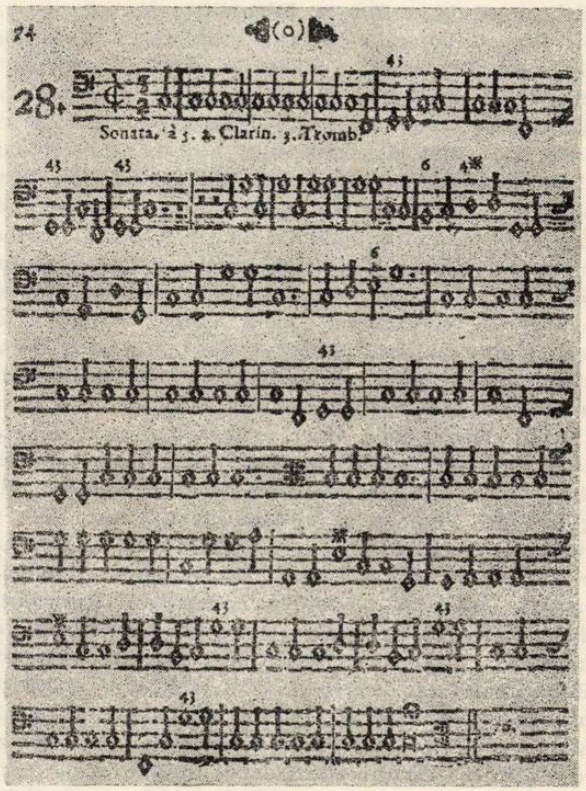
acțiunea. Baletul lui D. Speer are, sub aspectul genului, numeroase afinități cu comediile balete ale



lui Rameau și Lully, în care se recurge de asemenea la ansamblul instrumental și vocal.

Numerele fără soț au ample pagini vocale încadrate sau având în introducere momente coregrafice specifice, ca *polonez, moscovit, ungar*. Numerele sau baletele cu soț sînt exclusiv instrumentale și relativ scurte. Cît privește legătura logică dintre dansuri, de cele mai multe ori este greu de sesizat. Înlănțuirea dansurilor, preponderența lor pare să nu fie întotdeauna motivată de acțiune. Totuși, în cazul nr. 7, balet ungar, și nr. 17, balet moscovit, fabula coregrafică, locul întîmplării, apartenența personajului și muzica coincid. Curios este faptul că D. Speer nu recurge niciodată la un balet turcesc, deși acțiunea ar reclama acest lucru.

După baletul 24 urmează numere instrumentale ca sonate, o sonatină, dansuri specifice curților Europei, intrate în suite : curanta, gavota, giga, sarabanda. Astfel, după o serie de întîmplări hazlii prezentate în cadrul baletelor, se oferă dansuri de epocă nelegate de o fabulă oarecare. Aici, la formația camerală inițială, pentru sonate se apelează, în plus, la noi instrumente : corn, trompetă, clarinet, cornet, fagot. Astfel, ansamblul va deveni sextet în cele mai multe numere și septet.



În acest fel în partitura lui D. Speer se alătură sfere muzicale eterogene, ce pot fi convențional divizate în Est și Vest, o sferă folclorică și alta abstractă, profesionistă, cu rădăcini folclorice mai îndepărtate, estompate[3].

Prin structura lor baletele se prezintă ca piese miniaturale, avînd o construcție diversă. Predomină

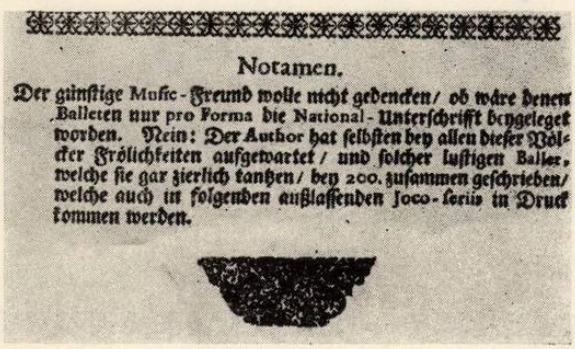
[3] Ordinea dansurilor în *Musicalische Turckischer Eulenspiegel* este următoarea : 1. neconcretizat, 2. balet căzăcesc, 3. polonez, 4. valah, 5. moscovit, 6. polonez, 7. ungar, 8. ungar, 9. polonez, 10. polonez, 11. grec, 12. polonez, 13. rusesc, 14. rusesc, 15. polonez, 16. polonez, 17. moscovit, 18. ungar, 19. ungar, 20. ungar, 21. ungar, 22. valah, 23. rus, 24. grec, 25. sonata, 26. sonata, 27. sonata, 28. sonata, 29. sonata, 30. sonata, 31. sonata, 32. sonata, 33. sonata, 34. balet, 35. curanta, 36. gavota, 37. sarabanda, 38. giga, 39. sonatina, 40. giga, 41. sarabanda.

tipul monopartit şi tripartit cu o laconică dezvoltare, după care se reia tema iniţială, într-o nouă înfăţişare metrică, întotdeauna în valori augmentate, sub denumirea de *proportio*. Uneori — este vorba de numerele impare unde intervine vocea tenorului — se recurge la o formă mai complexă, variaţională, în care repetările apar frecvent. Şi aici, în final, de regulă se recurge la proportio. În numerele instrumentale de după 25 se preconizează structuri sobre, restrînse ca dimensiune. Stilul improvizatoric, evident în cîteva piese, este dominat de o anume rigoare constructivă, desprinsă din necesitatea simetriei mişcărilor coregrafice care urmau să se execute pe respectiva muzică.

Cît priveşte limbajul armonic, el este destul de colorat pentru acea epocă. Stilul homofon arareori permite desfăşurări polifonice, pe porţiuni restrînse. Ansamblul instrumental folosit facilitează transparenţa sonorităţilor, tonul discret, cameral, chiar şi atunci cînd se adaugă noi instrumente. Pitorescul timbral poate fi considerat drept o trăsătură valorică a muzicii lui D. Speer.

★

Semnificaţia partiturii analizate se afirmă în valorificarea melodiilor *naţionale*. Cuvîntul *„naţional"* l-am folosit textual după exemplul autorului care într-o notă ne oferă o deosebit de interesantă pre-



Notamen.

Der günſtige Muſic-Freund wolle nicht gedencken/ ob wäre denen Balleten nur pro Forma die National-Unterſchrifft beygeleget worden. Nein: Der Author hat ſelbſten bey allen dieſer Völcker Frölichkeiten aufgewartet / und ſolcher luſtigen Baller, welche ſie gar zierlich tantzen/ bey 200. zuſammen geſchrieben/ welche auch in folgenden außlaſſenden Joco-ſeriis in Druck kommen werden.

cizare. Citäm : „Prietenul muzician bine intenţionat să nu creadă că acestor balete le-ar fi adăugate, numai pro forma, indicativul *naţional*. Nu. Autorul în persoană a participat la sărbătorile (petrecerile, manifestările muzicale — n.n) acestor popoare"... Importanţa acestor rînduri mi se pare remarcabilă, datorită următoarelor : a) D. Speer, în mod conştient caută valorificarea coloritului naţional în muzică, într-o epocă îndepărtată, cînd asemenea încercări reprezintă întreprinderi de pionierat ; b) introducerea atributului naţional în creaţia lirică este de natură să prefigureze un izvor necunoscut de inspiraţie pentru compozitori ; c) D. Speer recurge la muzică naţională pentru atribuirea unei funcţionalităţi ilustrative unui grup etnic şi în sfîrşit d) foloseşte termenul naţional.

Daniel Speer are două lucrări cu caracter naţional, adică folcloric. Prima, despre care vorbeşte în continuarea notei mai sus citate, se referă la întocmirea unei culegeri de melodii populare, circa 200 pe care şi le propune să le editeze „în curînd", deci după 1688. Se pare că proiectul nu a văzut lumina tiparului. Muzicologul H. I. Moser[4] stabileşte că întocmirea şi transcrierea acestor melodii denumite de către Speer „balete" (ceea ce ar putea însemna că ar fi fost transcrise pentru un ansamblu cameral, interpretativ) ar fi avut loc către anul 1660, adică în timpul şederii sale la curtea Moldovei, sau imediat următoare acesteia. În acest fel, se poate deduce că o mare parte a melodiilor ar fi fost româneşti, ceea ce ne-ar fi putut prilejui o cunoaştere mai adîncă a muzicii noastre din acea epocă. Din păcate, aşa cum precizează H. I. Moser, culegerea aceasta s-a pierdut. Ne-ar place să credem contrariul şi să sperăm într-o descoperire arhivistică, care ar putea fi de primă importanţă.

A doua lucrare este „Musicalisch Turckischer Eulenspiegel", care nu poate fi considerată o „culegere" de melodii populare, ci o creaţie ce valorifică melodii naţionale, prin transcriere şi aranjare pentru o formaţie instrumentală, avînd de susţinut mişcări coregrafice, ceea ce înseamnă că muzicii respective i s-au atribuit funcţii dramaturgice precise. Se cuvine reţinut un amănunt foarte preţios. D. Speer în prefaţa acestei tipărituri recurge în două rînduri la cuvîntul *joco*, introducîndu-l în frazele scrise în limba germană. Acest cuvînt este, fără discuţie, de origine română, conferindu-i-se determinarea caracterului muzicii baletelor, adică de muzică veselă. În concepţia lui D. Speer însăşi determinarea genului baletelor se leagă de termenul „joc". Astfel, „opusculul" *Turckischer Eulenspiegel* este denumit şi *„joco-seriorum"*, în timp ce baletele pierdute, cele 200 melodii, au fost *„joco-feriis"* (joco-feerii).

Joco-seriorum ar putea purta accepţiunea unor piese cu o funcţionalitate prestabilită, ca de exemplu balete, purtătoare a unei anumite acţiuni, în timp ce joco-feerii ar putea însemna jocuri libere nelegate de ceva preindicat. În această alternativă, ar fi plauzibilă o structură mai liberă, mai neconformistă a notării melodiilor.

Apelarea la pseudonimul Dac (Dacianischer Simplicissimus) pentru coperta baletului menţionat şi renunţarea la „Hungarischer oder Dacianischer Simplicissimus" existent anterior în romanul autobiografic, precum şi utilizarea cuvîntului „joco" ne îndreptăţesc să bănuim că Daniel Speer s-a plasat pe poziţia muzicianului de curte moldovean, lăsînd să se întrevadă consideraţia şi simpatia sa pentru români şi muzica lor.

Este adevărat că, în baletul „Musicalisch Turckischer Eulenspiegel"[5] nu introduce declarat decît două balete valahe. Credem că optează în acest mod pentru a satisface gustul publicului german, introducînd

[4] H. I. Moser, Musik-Lexicon, p. 1076, vezi V. Cosma, studiul citat.

[5] În „Musik lexikon"-ul lui H. J. Moser, vol. II, ed. 1955, p.1209 şi în Riemann Musiklexikon, ed. 1961, pag. 705, se atribuie acestui balet, „joco-seriorum" titlul de Lompyn. În exemplarul studiat de noi, numele eroului principal e de Lompy. Dat fiind că în romanul autobiografic al lui D. Speer apare tot Lompyn, recurgem şi noi la această formă a numelui, cu „n" la urmă, socotind că poate în versiunea de tipar apare o greşeală, o omitere.

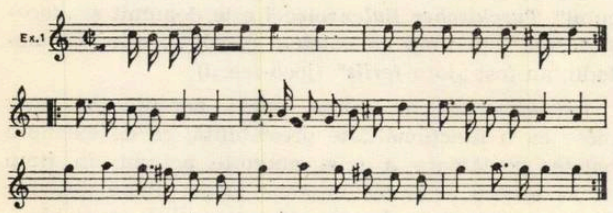
un număr mai mare de balete polone, ruse şi ungare, deoarece acel public cunoştea mai multe date. Curios este faptul că Speer nu utilizează nici un balet moldovean. De fapt, în privinţa determinării naţionale a pieselor sale se deduc unele impreciziuni provenind din modalitatea aprecierii geografice a teritoriilor şi datinilor diferitelor ţări. Astfel, nu putem pretinde lui Speer o stabilire limpede a apartenenţei muzicii ruse pe care o prezintă sub : căzăcesc rus şi moscovit. Poate avea în vedere şi muzica ucraineană ? Greu de răspuns afirmativ sau nu, după caracterul muzicii.

În unele cazuri apartenenţa naţională afirmată de D. Speer poate fi pusă sub semnul întrebării. Aceasta, deoarece trăsături stilistice şi formule melodice tipice muzicii româneşti le întîlnim în „balete" polone şi ungare. Explicaţia nu se lasă greu identificată : D. Speer se putea referi la muzica cîntată de locuitorii provinciilor româneşti aflate vremelnic în stăpînirea altor puteri. Astfel, o melodie cu atribute stilistice româneşti putea fi decretată polonă sau în alt fel.

Vom reveni asupra acestui aspect, după ce vom analiza baletele valahe.

În compoziţia lui D. Speer există două balete valahe — nr. 4 şi nr. 22 — ambele fiind exclusiv instrumentale (deci, fără vocea tenorului).

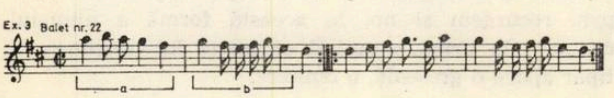
Iată melodia primului balet valah (fără proportion) :



Se compune din două fraze, prima din două măsuri, cu cadenţa pe re, a doua şase măsuri, mai dezvoltate, terminînd pe sol. Din configuraţia tematică reţinem trei motive care ni se par caracteristice pentru muzica noastră şi totodată bine individualizate.

Formula a) aduce un motiv melodic, unduios, descendent şi ascendent, în mers treptat, într-un interval de cvartă, avînd sunetele fundamentale arcuite într-un ambitus de terţă mare, do-mi. Formula b) ia naştere prin inversarea desenului motivic precedent, iar formula c) aduce o linie descendentă dispusă la interval de cvintă, în mers treptat, mi-la. De remarcat că în fraza a doua se întîlneşte motivul b, din care porneşte dezvoltarea melodică ulterioară.

Al doilea balet, nr. 22, se prezintă astfel :

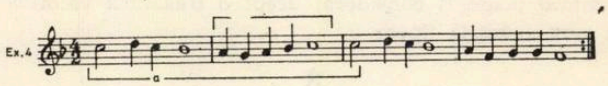


Sînt două fraze simetrice a două măsuri, unitare tematic. Desprindem cele două celule : a) fiind înrudit cu b) şi c) din primul balet valah şi avînd pilonii de sprijin pe la-fa şi b) avînd o formulă mai melodizată, mai generoasă, aducînd rezonanţe din a) şi b) al baletului nr. 4. Astfel, între cele două piese valahe se conturează înrudiri evidente. Raportînd baletele valahe la alte melodii române, ne vom convinge de identitatea şi comuniunea structurilor lor intonaţionale.

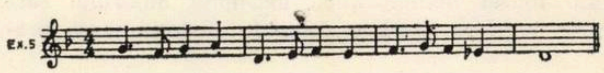
Recurgem, pentru susţinerea aserţiunilor, numai la muzica românească publicată în lucrări anterioare lui Speer : baletul lui Arbeau Orblon (1588), tabulatura lui Jean din Lublin (1537—1547) Codex Căianu (1652—1671) şi Codex Vietoris (1680).

Baletul valah nr. 4 prezintă înrudiri tematice, prin motivele deja sesizate cu :

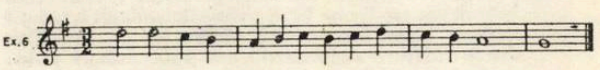
Arbeau Orchesographie — Danse des Bouffons ou Matthachius (dansul săbiilor).



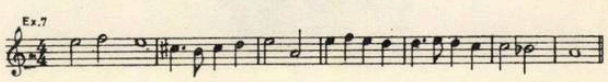
Codex Căianu — Cîntecul Voievodesei Lupu



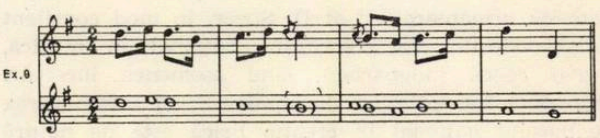
Codex Căianu — dansul cu lopăţica



Codex Vietoris — dans valah



Baletul valah nr. 22 îşi găseşte filiaţia în primul rînd în melodia „Banul Mărăcine", ceea ce se constată din alăturarea transpusă notelor sale constitutive.

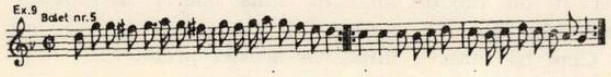


Înrudirea cu dansul bufonilor notat de Arbeau este frapantă (ex. 4). Sesizabilă poate fi şi în dansul valah „Codex Vietoris" (ex. 7) ca şi în unele formule melodice din Chorea — Codex Căianu.

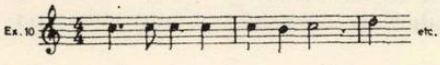
Este de-a dreptul surprinzător cîte similitudini există între puţinele melodii româneşti cunoscute, notate şi transmise posterităţii în ani şi locuri aflate la distanţă unul de altul. În felul său, şi acestea pot servi ca mărturie a obiectivităţii celor care le-au notat, iar pe de altă parte organicităţii structurale a melosului românesc.

Spuneam mai înainte că în unele cazuri apare discutabilă apartenența națională menționată de Speer, datorită existenței unor atribute stilistice întîlnite în alte teritorii muzicale. Argumentul servește de minune tezei circulației și adaptării unor valori muzicale de către mai multe popoare, raporturilor de convertire a unor idiome. Evident, unele formule melodice cu greu pot fi demonstrate ca fiind parte componentă exclusivă a unor straturi muzicale dintr-o anume provincie. Conștienți de acest adevăr etern, vom purcede, totuși, la sesizarea unor inflexiuni sau motive pe care le găsim în melodii acreditate ca românești, tot din epoca anterioară baletelor lui D. Speer. Ne vom opri doar asupra celor mai frapante exemple.

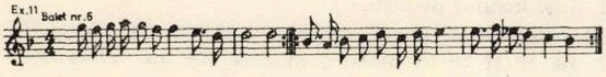
Tema Baletului moscovit nr. 5 are afinități în fraza secundă cu material și din baletul 4.



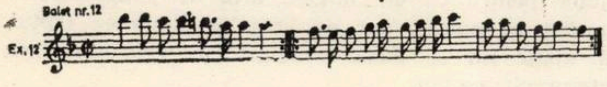
De asemenea oferă asociații directe cu Căianu, dansul cu lopățica (ex. 6). A doua frază se înrudește întrucîtva cu un fragment din fraza a doua a dansului valah din Codex Vietoris.



Unele formule din Baletul polonez nr. 6 au contingențe cu baletul valah nr. 4 și implicit cu Codex Căianu Chorea, Cîntecul Voivodesei Lupu și Codex Vietoris.

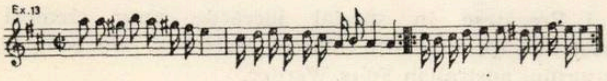


Puternice elemente melodice de rezonanță română se aud în baletul polonez nr. 12, nespecificat înaintea știmei ci doar în tabela introductivă ce indică cuprinsul.

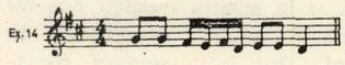


Prima frază descendentă ne poartă gîndul spre una dintre cele mai frecvente formule melodice de obîrșie necontestată română, „Doina Oltului". A doua se asociază cu motive din Balet valah nr. 4, cu Codex Căianu : chorea, dansul cu lopățica și cintecul Voivodesei Lupu.

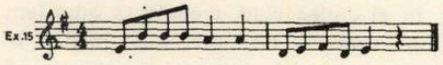
Baletul ungar nr. 18 permite de asemenea numeroase punți comune cu melodiile românești.



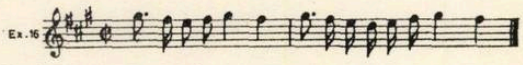
Abătîndu-ne de la regula prestabilită de a nu invoca melodii românești posterioare lui D. Speer vom constata că prima măsură, parcă ar fi începutul corului „Morarul" de D. G. Kiriac. Începînd cu a doua, se conturează repetate formule melodice cu baletul valah 4, ceea ce înseamnă înrudire în lanț cu Codex Căianu — chorea și în plus, dans din Mureș.



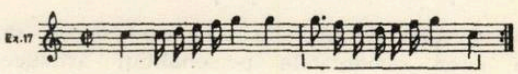
Și dans în doi :



Formula cadențială a dansului din Mureș se mai găsește și în Baletul ungar nr. 7. În baletul ungar nr. 8 figurează la începutul frazei a doua motivul b din baletul valah nr. 22.



În sfîrșit, merită sesizat faptul că în baletul grec nr. 24 se regăsește celebra frază a lui Rică Venturiano „O ce noapte furtunoasă" din opera lui Paul Constantinescu.



Am mai întîlnit-o și în baletul ungar nr. 7.

Din cele de mai sus se conturează cîteva concluzii demne de evidențiat.

Primo, baletele valahe ale lui Dacianischer Simplicissimus sînt fără îndoială române, fiind înrudite cu numeroase alte melodii române publicate anterior.

Secundo, elemente tematice proprii „baletelor" valahe se infiltrează în configurația unor dansuri specificate ca polone, ruse și ungare. Acest fapt atestă trăsături comune existente muzicii acestor popoare, rod al contaminărilor reciproce. În acest caz se deduce influența dinspre muzica românească înspre cea a țărilor vecine. N-ar fi exclusă și mișcarea inversă, adică exercitarea unei influențe externe asupra melodiilor în cauză. Înclinăm să credem în versiunea pătrunderii atributelor structurale muzicale românești în dansurile poloneze, ruse și maghiare, bazîndu-ne pe aria relativ largă, deja demonstrată, a filiațiunilor tematice analizate și de asemenea, pe argumentele că Simplicissimus Dac, Daniel Speer, trăind în Moldova o perioadă, a asimilat melodiile noastre, ceea ce l-a putut domina într-atît, încît să introducă în melodiile altor țări formule melodice proprii nouă. Nu e mai puțin plauzibilă și eventualitatea că la curtea moldoveană să se fi cîntat și executat dansuri de tipul acestora într-o manieră românizată.

Tertio, din configurația muzicii valahe acreditată de D. Speer, comparată cu alte piese autohtone de epocă, deducem o constatare foarte importantă. În

acele timpuri, muzica românească se remarcă prin melodicitate pregnantă, de un ambitus relativ restrîns, avînd structură modală diatonică. Nu se cunosc încă inflexiunile melismatice şi nici intervalele de tip oriental ca secunda mărită. Teza se impune şi prin analogia cu muzica bizantină în care pătrund destul de tîrziu modurile cromatice. Acelaşi fenomen se înregistrează şi în stratul muzicii noastre populare. Explicaţia acestei situaţii se găseşte în cel puţin două aserţiuni. Mai întîi, muzica românească nu cunoscuse încă curentul muzicii orientale într-aşa măsură încît să fie supusă unui complex proces de interferenţă cum s-a întîmplat în secolul al XVIII-lea. Şi, în al doilea rînd, trebuie să admitem că toate melodiile române din perioada medie le datorăm muzicienilor sau documentelor aparţinînd curentului european. În acest caz, putem admite că cei care au transcris melodii româneşti aveau o formaţie teoretică occidentală ce se repercutează asupra notaţiei. Astfel, dacă melodiile noastre prezentau unele intervale specifice, ornamente, melisme, metrică proprie, muzicienii, pentru a le face cît mai accesibile, le raportau la ceea ce cunoşteau, şi ceea ce li se cerea de către public. În consecinţă, puteau simplifica desenul melodic în defavoarea autenticităţii lor dar în folosul obţinerii unui brevet de circulaţie după uzanţele epocii. Oricum, datorăm enorm de mult acelor care, şi cu deformări, au făcut posibilă perenitatea melodiilor orale, fie ele instrumentale. Şi în această ordine de idei, Simplicissimus Dac — Daniel Speer ocupă un loc marcant.

Ne gîndim cu sfială la o posibilă descoperire senzaţională a *jocurilor feerice*, care ne-ar furniza date de mare interes pentru istoriografia noastră. Mai aproape de adevăr şi realizare, îmi închipui că nu e utopică prezentarea publică la noi şi de ce nu şi la festivalul de muzică veche de la Bidgoscz, în ediţia următoare, a versiunii coregrafice a acelui joco seriorum : Musicalisch Turckischer Eulenspiegel. Ar fi un modest omagiu adus operei Simplicissimus-ului Dac.

Cine îşi rezervă iniţiativa acestei premiere ?

ANCHETA NOASTRĂ

Valori interpretative contemporane

Continuînd suita de anchete prin care dorim să prilejuim unor remarcabile personalităţi artistice posibilitatea de a-şi spune cuvîntul în paginile revistei noastre, ne-am adresat, de astă dată, unor distinşi reprezentanţi ai artei interpretative contemporane rugîndu-i să ne răspundă la următoarele 6 întrebări :

1. Ce noutăţi pregătiţi în prezent pentru repertoriul Dvs. ?

2. Care dintre formaţiile şi colaboratorii cu care aţi concertat v-au lăsat impresiile cele mai durabile ?

3. Ce epoci, stiluri şi compozitori sînt mai apropiaţi profilului Dvs. interpretativ ? Cum ne explicaţi aceste predilecţii ?

4. În condiţiile continuei concurenţe a televiziunii, radioului, discului şi cinematografului, ce credeţi că pot face artiştii interpreţi pentru a atrage publicul spre sălile de concert ?

5. Care este fenomenul muzical ce vi se pare definitoriu pentru creaţia artistică contemporană ?

6. Cunoaşteţi arta unora dintre interpreţii români ? Care vă pare a fi locul şcolii româneşti de interpretare muzicală ?

Publicăm de astă dată, răspunsurile primite din partea dirijorilor Ghenadi Rojdestvenski (Uniunea Sovietică), Kurt Wöss (Austria) şi Eugene Ormandy (S U A).

Eugene Ormandy (Philadelphia)

1. Printre lucrările pe care le pregătesc pentru noua stagiune amintesc *„Utrenja"* de Kristoph Penderecki, *Simfonia a 14-a* de Dmitri Şostakovici, *Simfonia a-II-a* de Clifford Taylor (în prima audiţie mondială), *Simfonia „janicului"* de Persichitti şi alte piese contemporane.

2. Îmi este foarte greu să vă citez cîteva dintre formaţiile şi colaboratorii care mi-au lăsat impresiile cele mai durabile. De obicei, oricare dintre artiştii care colaborează cu Filarmonica din Philadelphia, sînt de mult cunoscuţi în întreaga lume. Fără îndoială că dacă aş menţiona numai pe cîţiva dintre ei, i-aşi insulta pe alţii.

3. Interpretez toate marile lucrări ale secolelor 17, 18, 19 şi 20 în măsura în care ele au valori deosebite şi merită a fi interpretate.

4. Vă pot spune că unica modalitate de a atrage publicul spre sălile de concert este de a-i oferi cele mai bune interpretări semnate de cei mai buni interpreţi ai unei ţări.

Radioul şi Televiziunea ne sînt de un excepţional ajutor pentru că ele lărgesc aria de pătrundere a muzicii în public, dar aş vrea să subliniez faptul că *nimic* nu se poate compara cu valoarea unei interpretări pe viu.

5. Întrebarea Dvs. îmi aminteşte numele compozitorilor Penderecki, Stockhausen, Ligeti...

6. Singurul compozitor român pe care-l cunosc este George Enescu. El a fost un excelent muzician, un mare violonist, un dirijor deosebit, un excepţional compozitor. Enescu a fost, de altfel, pentru mine, un prieten personal la care am ţinut foarte mult.

Kurt Wöss (Linz)

1. Pregătesc în special lucrările unor creatori austrieci (printre alţii Marcel Rubin) şi ale compozitorului australian Felix Werder.

2. Cele mai bune orchestre pe care le-am dirijat sînt Wiener Philarmoniker, Wiener Symphoniker şi Berliner Philarmoniker.

3. Sînt cel mai adînc legat de creaţiile compozitorilor romantici (Bruckner, Mahler, Richard Strauss) dar dirijez în aceiaşi măsură şi pe creatorii clasici şi moderni.

4. Fără îndoială, Radioul şi Televiziunea reprezintă căi foarte bune pentru răspîndirea muzicii, dar cel mai bun mijloc spre atragerea publicului către sălile de concert sînt interpretările ireproşabile.

5. După părerea mea, cel mai frecvent fenomen în creaţia contemporană este *speculaţia.* Cei mai mulţi creatori nu aştern pe hîrtie ce găsesc în inima lor, ci doar rezultatele unor speculaţii mintale.

6. Am fost numai de două ori în România. Am fost foarte impresionat de hărnicia orchestrei din Braşov ; am găsit, de asemenea, că regia şi cîntăreţii Teatrului Muzical sînt cu toţii excepţionali.

M-a impresionat foarte mult concertul meu cu Filarmonica din Bucureşti — orchestră pe care o stimez foarte mult.

Ghenadii Rodjdestvenschi-(Moscova)

1. Aş divide noile lucrări pe care le dirijez în două categorii : prima ar cuprinde cele mai noi lucrări ale creatorilor, iar a doua categorie, lucrările noi pentru mine, pentru repertoriul meu. Din prima categorie aş aminti lucrarea tînărului şi talentatului compozitor sovietic Kikta inspirată de o serie de colinde şi intitulată „Ucrainskie vesnianki", precum şi *Simfonia III-a* de Karen Haciaturian. În cea de-a doua categorie aş aminti *Simfonia IV-a* de Jean Sibelius —, opus pe care-l socotesc printre cele mai reprezentative ale compozitorului finlandez şi ale literaturii simfonice concepute în secolul XX. Voi dirija de asemenea, *Simfonia IV-a* de Bruckner, *Mesa în Do major* de Beethoven, poemul simfonic *„Peleas şi Melissande"* de Schönberg, opera într-un act *„Cavalerul avar"* de Rahmaninov, Cantata *„Ioan Damaschinul" de* Taneev ş.a.

2. Dintre solişti aş aminti numele lui David Oistrach, Mstislav Rostropovici, Claudio Arrau, Boris Cristoff. Dintre colectivele străine aş aminti printre cele mai bune — orchestrele engleze.

3. Creaţiile muzicale ale veacului 19 (şi în mod special pe Ceaikovschi), apoi pe Prokofiev, Şostakovici, Strawinsky, Bartok, Sibelius. Nu l-aş uita pe Mussorgski. Mă veţi întreba de ce i-am citat tocmai pe aceşti creatori ? E simplu să vă răspund. Pentru că sînt cei mai apropiaţi de sentimentele, de gîndurile mele.

4. După părerea mea, cu toată uriaşa dezvoltare a mijloacelor de informare şi de educaţie muzicală a maselor, nimic nu va putea înlocui frumuseţea muzicii interpretate în sala de concert.

5. Cercetările acustice experimentale în noi domenii sonore, pierd poate mult din cauza încercărilor de a fi veşnic la modă, datorită străduinţei de a nu fi în urma ultimului strigăt a ceea ce aduce mereu nou lexicul muzical.

6. Pot spune că cunosc îndeaproape muzica românească atît cea cultă cît şi cea populară. Socot creaţia muzicală românească printre cele mai interesante şi originale.

V-aş aminti din acest punct de vedere, cîteva fenomene care mi se par caracteristice. Aş începe cu George Enescu, ale cărui lucrări au figurat adesea în repertoriul meu (şi, în mod special, m-aş referi la *Simfonia I-a* înregistrată de mine şi pe disc). Enescu face parte din acei creatori care au avut un rol important în formarea gustului meu muzical. De neuitat pentru mine rămîne vizita lui Enescu la Moscova şi, în special, modul în care a dirijat *Simfonia a-V-a* de Beethoven.

În mod deosebit m-au atras miniaturalele şi atît de coloratele creaţii ale lui Th. Rogalski. Dintre creatorii români contemporani i-aşi aminti pe Anatol Vieru (am dirijat multe dintre lucrările sale), Tiberiu Olah, Cornel Ţăranu, Vasile Herman. Printre interpreţii de muzică populară i-am îndrăgit în mod deosebit pe Maria Tănase, pe naistul Gh. Zamfir şi pe mulţi alţii.

Şcoala dirijorală românească a dat lumii minunaţi maeştri, printre care ar trebui amintiţi George Georgescu şi Constantin Silvestri, şefi de orchestră pe care i-am cunoscut personal şi de la care am învăţat multe. Cu foarte multă plăcere am lucrat cu minunata orchestră a Filarmonicii bucureştene.

IOSIF SAVA

PROBLEME ALE ÎNVĂŢĂMÎNTULUI MUZICAL

Aspecte ale perfecţionării învăţămîntului în şcolile şi liceele de muzică

Viaţa contemporană este caracterizată prin dezvoltarea deosebit de impetuoasă a revoluţiei tehnico-ştiinţifice, factor care influenţează asupra tuturor domeniilor activităţii sociale, inclusiv asupra învăţămîntului de toate gradele.

Se vădeşte totodată o legătură dialectică între noile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii în general şi procesul de învăţămînt. Mijloacele ştiinţifice şi tehnice intervin direct în procesul de învăţămînt şi contribue la modernizarea acestuia în vederea creşterii capacităţii de înţelegere şi asimilare a volumului tot mai bogat de cunoştinţe necesare omului contemporan.

În cadrul acestui larg şi complex proces dialectic se situează şi învăţămîntul muzical de specialitate din liceele noastre de muzică, ale cărui probleme actuale constituie obiectul acestor rînduri.

Şcoli cu o dublă activitate (cultură generală şi specialitate), liceele de muzică prin excelenţă trebuie să-şi adapteze astfel activitatea încît să asigure un echilibru armonic între cele două laturi ale învăţămîntului, în concordanţă atît cu cerinţele crescînde, dar şi cu potenţialul de asimilare al elevilor şi timpul

destinat instruirii, evitînd supraîncărcarea, cu toate consecinţele sale nefavorabile cunoscute.

Din acest punct de vedere, problema perfecţionării planului de învăţămînt, a programelor analitice şi a manualelor şcolare, la aceste licee, apare într-o lumină cu totul specială, cu atît mai mult cu cît aceste şcoli fiind relativ noi (apărute după reforma învăţămîntului din 1948), nu au la bază o tradiţie atît de bogată.

În legătură cu perspectivele manualelor şcolare este de arătat că acestea îşi vor păstra în continuare un rol de bază în procesul instructiv-educativ, chiar şi în condiţiile afirmării din ce în ce mai largi a mijloacelor moderne de predare la clasă. Singura problemă este însă aceea de a asigura perfecţionarea continuă a manualelor şi de a le actualiza în permanenţă cu noile cerinţe şi posibilităţi tehnice ale pedagogiei moderne.

Într-adevăr, prin cuprinderea succintă a cunoştinţelor care se cer a fi asimilate la fiecare disciplină şi expunerea acestora potrivit particularităţilor de vîrstă ale elevilor, manualul şcolar va constitui întotdeauna un preţios instrument de lucru pentru elevi şi totodată un auxiliar util pentru toţi profesorii (inclusiv pentru cei cu experienţă în predarea la clasă) ceea ce-l face şi în viitor indispensabil în procesul de instruire şi educare a tinerelor generaţii.

Examinînd situaţia actuală a programelor analitice şi a manualelor şcolare existente în liceele de muzică, se pot desprinde următoarele aspecte :

Însuşirea obiectelor de specialitate s-a făcut timp de peste 10 ani (între 1949—1961) fără a exista manuale adecvate acestor şcoli, disciplinele respective fiind predate pe baza programelor analitice şi a selecţionării exemplificărilor în mod diferit după unele materiale existente (Jules Arnoud, Choisnell — cursuri de solfegii din Franţa şi alte ilustraţii muzicale) la alegerea fiecărui profesor.

Iniţiativa tipăririi primelor manuale şcolare pentru aceste licee, aparţine Editurii muzicale a Uniunii Compozitorilor, care a publicat începînd cu anul 1961 manualele de muzică pentru cl. I—II—III şi VII precum şi o serie de solfegii progresive şi de grad superior pentru necesităţile practice ale acestui învăţămînt (Solfegii de V. Iusceanu vol. I şi II în 1965—1966, Solfegii de grad superior — I. Dumitrescu în 1965). De asemenea, au fost editate unele studii mai ample ca : Istoria muzicii universale de R. I. Gruber în 1961—1963 şi Tratatul de teoria muzicii de V. Giuleanu şi V. Iusceanu în 1962, care au constituit un ajutor şi îndrumar efectiv pentru profesorii de specialitate.

Între 1965—1968 Editura didactică şi pedagogică a editat în mod treptat, toate manualele de teorie solfegii de la cl. I—XII. Totodată, au fost editate şi o serie de solfegii necesare învăţămîntului muzical, precum şi o lucrare mai amplă de Istoria muzicii universale, orientativă pentru profesorii liceelor de muzică de Gh. Merişescu.

Editarea în întregime a manualelor de teorie şi solfegii, deşi destul de tardivă, a constituit un real sprijin în îmbunătăţirea predării la clasă a acestei discipline de bază pentru liceele de muzică.

Desigur că rezultatele ar fi fost şi mai bune dacă la editarea manualelor pentru clasele V—XII s-ar fi adoptat principiul redactării de către acelaşi colectiv de autori, pentru un ciclu complet de învăţămînt (V—VIII şi IX—XII). De asemenea, ar fi fost mai indicat ca autorii să fie recrutaţi în întregime din rîndul profesorilor de specialitate cu experienţă bogată în predarea la clasele respective, aşa cum s-a procedat la clasele II—IV.

Este de observat de asemenea, lipsa unei perfecte corelări între programele analitice şi manualele de teorie şi solfegii, manualele cuprinzînd adeseori capitole suplimentare, de altfel necesare, dar necuprinse în programe. Aşa de exemplu, în programa analitică la clasa V nu este prevăzută studierea funcţiunilor treptelor în tonalitate, precizarea noţiunilor de gamă, tonalitate şi mod, dublele alteraţii, cheia do, de alto şi tenor şi acordurile de trei sunete pe treptele principale în gamele majore şi minore.

În programa de cl. VI, nu sînt cuprinse intervalele compuse, iar modulaţia este prezentată incomplet, lipsind procedeele de modulaţie la tonalităţile îndepărtate.

La cl. VII este omisă din programa actuală, studierea sistematică a intervalelor, foarte necesară în această etapă, iar în cl. VIII lipsesc temele de recapitulare care reprezintă consolidarea şi sistematizarea cunoştinţelor din ciclul V—VIII atît de importante pentru absolvirea acestui ciclu.

La cl. IX—X—XI sînt omise din programe modurile diatonice şi cromatice foarte necesare pentru aprofundarea muzicii româneşti.

În general este de observat că unele manuale de teorie şi solfegii cuprind un număr prea mare de exemplificări muzicale vocale sub formă de cîntece (proprii mai ales predării muzicii la liceele de cultură generală) şi prea puţine exemple instrumentale specifice liceelor de muzică unde se formează viitorii instrumentişti şi unde studiul instrumental cere o complexitate de cunoştinţe şi deprinderi mult mai mari, pentru a ajunge la simultaneitatea necesară unei bune execuţii.

Solfegiile şi exerciţiile ritmice cuprinse în manuale nu sînt întotdeauna suficient de bine sistematizate, cu o linie melodică, atractive, şi legate de noţiunile teoretice respective. Astfel la cl. X ar fi necesare mai multe solfegii pe mai multe voci, pentru a dezvolta simţul armonic al elevilor, iar la cl. XI mai multe solfegii în chei necesare studiului individual al elevilor.

O particularitate a liceelor de muzică este faptul că la anumite instrumente (de suflat şi corzi groase) studiul de teorie şi solfegii începe deabia în cl. V, o dată cu instrumentul respectiv, după o programă analitică specială, fără însă a exista manualul corespunzător recuperării materiei pe care o fac ceilalţi instrumentişti încă din cl. I. Menţionăm că planul de învăţămînt actual prevede numai pentru cl. V un număr de 3 ore săptămînal, ceea ce este insuficient pentru recuperarea celor patru ani de studiu realizaţi de elevii de la celelalte instrumente.

În ce priveşte manualele şcolare pentru celelalte discipline de specialitate (literatura muzicii pentru cl. VI—VII, istoria muzicii pentru cl. X—XII, armonie, contrapunct, forme muzicale pentru cl. X—XII)

este de menționat lipsa totală a acestora, predarea la clasă făcîndu-se exclusiv după programele analitice și pe baza materialelor culese de fiecare profesor. Lipsa acestor manuale în liceele de muzică este resimțită în special de către elevii care nu au îndrumarul necesar studiului individual destinat completării cunoștințelor obținute la clasă și consolidării acestora printr-o muncă independentă.

Se simte, de asemenea, necesitatea unei mai mari preocupări pentru specialiștii noștri în vederea elaborării unor metode proprii de învățare și predare a tuturor instrumentelor muzicale, știut fiind că în prezent există numai cîteva metode pentru începători la pian și vioară, care corespund specificului școlii muzicale românești.

Tot astfel se remarcă lipsa totală a metodicelor de predare la clasă a disciplinelor de specialitate în liceele de muzică.

★

Imbunătățirea în continuare a învățămîntului muzical din țara noastră — cerință absolut necesară în etapa actuală — presupune rezolvarea cît mai neîntîrziată a problemelor arătate mai sus.

Este vorba pe de o parte de perfecționarea actualelor planuri de învățămînt, programe analitice și manualele existente și pe de altă parte de editarea acelor manuale și metode pentru studierea instrumentelor care lipsesc în prezent și fără de care nu se pot concepe rezultate superioare în procesul de învățare din aceste licee.

Această acțiune complexă, menită să creeze condițiile cele mai potrivite pentru promovarea învățămîntului nostru muzical de specialitate trebuie să aibă în vedere corelarea justă a tuturor factorilor obiectivi care contribuie la realizarea acestui țel și anume :

— planuri de învățămînt judicios alcătuite la nivelul etapei actuale ;

— programe analitice complete ;

— manuale școlare adecvate și în strictă concordanță cu programele analitice și cu metodele moderne de predare la clasă ;

— metodici de predare pentru fiecare disciplină muzicală, mai ales pentru predarea instrumentelor.

Prezentăm unele sugestii și propuneri în acest sens :

a) În legătură cu planurile de învățămînt și programele analitice problema esențială pentru liceele de muzică o constituie dozarea armonioasă a orelor afectate obiectelor de cultură generală și a celor de specialitate, astfel încît să fie evitată supraîncărcarea elevilor.

Cunoscînd că învățarea obiectelor de specialitate și studiul instrumental ocupă o parte importantă și strict necesară din programul zilnic al elevilor din liceele de muzică, actuala situație cînd disciplinele de cultură generală se predau după același plan de învățămînt ca și la licee, duce implicit la o solicitare excesivă a elevilor acestor școli.

Din acest punct de vedere, considerăm potrivit ca planul de învățămînt și programele analitice la obiectele de cultură generală de la liceele de muzică, cu deosebire pentru clasele IX—XII, să fie revizuite și adaptate specificului acestor școli care pregătesc viitorii instrumentiști și muzicieni.

Nu este vorba aici de a renunța la o bună pregătire de cultură generală, ci de a selecționa materia predată astfel încît elevii să fie scutiți de anumite amănunte și de adîncirea nejustificată a unor cunoștințe care nu sînt tangente cu viitoarea lor profesiune. Un plan de învățămînt judicios alcătuit va pune de exemplu la obiectul fizică, un accent sporit pe capitolul acustică (apropiat viitoarei specialități) și mai puțin sau chiar deloc pe alte capitole neesențiale pentru viitoarea profesiune.

În ce privește disciplinele de specialitate, se remarcă faptul că — datorită amintitei lipse de adaptare la specificul acestor școli a planului de învățămînt la obiectele de cultură generală — a fost necesară limitarea numărului de ore la majoritatea obiectelor de specialitate, în detrimentul pregătirii temeinice a viitorilor muzicieni.

Așa de exemplu pentru obiectul teorie și solfegii ar fi necesar să se introducă un an preinstrumental la începutul învățării fiecărui instrument (cl. III pentru violoncel, cl. IV pentru instrumente de suflat, violă și harpă, cl. VI pentru contrabas, cl. VII pentru tubă și nai, cl. VIII pentru canto).

De asemenea, ar fi necesară introducerea a cîte 3 ore de teorie săptămînal la cl. V—VIII pentru instrumentiștii suflători și corzi groase, în scopul recuperării decalajului determinat de începerea în mod obiectiv mai tîrziu a studierii la aceste instrumente.

La cl. IX—XII, secția instrumentală, s-ar impune majorarea numărului de ore la teorie și solfegii (cu încă o oră săptămînal) pentru a asigura consolidarea pe plan superior a cunoștințelor cîștigate și abordarea unor noi probleme legate de educarea auzului melodic, armonic și polifonic.

Ar fi de asemenea necesară sporirea numărului de ore la literatura muzicii, prin studierea acestui obiect și în cl. VIII în scopul de a face apoi joncțiunea cu istoria muzicii, care propunem să înceapă încă din cl. IX în cadrul noului plan de învățămînt, asigurînd astfel o continuitate firească învățării acestor discipline, strict necesare pregătirii temeinice, pentru admiterea în învățămîntul superior.

Numărul de ore sporit la aceste două obiecte, ar permite audieri și analize integrale ale anumitor piese muzicale și prezentarea unui material didactic eficient.

b) Pe baza revizuirii planului de învățămînt la liceele de muzică, așa cum am propus mai sus, apare necesară adaptarea corespunzătoare a programelor analitice și manualelor școlare atît la obiectele de specialitate cît și la cele de cultură generală.

Numai astfel va putea fi asigurată acea mult discutată armonizare a celor două laturi de învățămînt la liceele de muzică, cu respectarea unei solicitări normale a efortului elevilor acestor școli și evitarea actualei suprasolicitări.

Viitoarele programe analitice vor trebui să sistematizeze mai bine materia corespunzătoare nivelului elevilor pe clase de studii, să asigure o succesiune logică și variată a temelor, să folosească o terminologie mai precisă. Temele vor fi prezentate mai detaliat, cu subpuncte și cu succinte îndrumări metodice, date cu caracter de principiu, în notă explicativă, cu scopul de a orienta mai bine profesional în

expunerea lecțiilor. Repartizarea orelor pe teme și capitole, va fi făcută ținînd cont în mai mare măsură de amploarea subiectului și de timpul necesar pentru însușirea cunoștințelor și formarea deprinderilor.

Acțiunea de îmbunătățire a programelor analitice, se impune a fi coordonată cu elaborarea unor manuale de specialitate corespunzătoare, întocmite după criterii științifice, metodice și pedagogice, care să conțină de asemenea un material explicativ bogat, variat și axat în mai mare măsură pe specificul muzicii românești.

Din experiența de pînă acum în editarea manualelor de specialitate se desprinde necesitatea ca la elaborarea acestora să-și aducă contribuția în primul rînd profesorii cu experiență la clasă, constituindu-se colective din asemenea specialiști pe cicluri de învățămînt, care să asigure continuitatea și gradația firească a temelor de la o clasă la alta, ținînd cont și de cerințele actuale pentru admiterea în Conservator.

Sugerăm ca în colectivele pentru manualul de teorie și solfegii să fie cooptat și cîte un compozitor, care să contribuie la o ilustrare muzicală cît mai bogată și mai aproape de specificul muzicii românești, urmărind totodată ca aceste exemplificări să fie adaptate necesităților liceelor de muzică, respectiv să fie asigurată o proporție mai mare de piese instrumentale (fragmente) și solfegii melodice, armonice și polifonice accesibile și cît mai strîns legate de noțiunile teoretice predate la fiecare clasă. Exercițiile ritmice să fie bine alese, iar pentru transpoziție să fie prezentate cît mai multe solfegii în diferite chei.

Manualul de literatura muzicii și cel de istoria muzicii vor trebui să fie concepute într-o formă atractivă, să respecte specificul fiecărui ciclu de învățămînt, cuprinzînd bogate ilustrații și exemple muzicale, potrivite fiecărei epoci tratate.

Printre manualele care se cer a fi editate se numără și manualul de armonie-contrapunct pentru clasele X—XII ca și manualul de forme muzicale pentru clasele X—XII.

Tot astfel ar mai fi necesare culegeri de solfegii melodice, armonice și polifonice, pentru toate ciclurile de învățămînt, materiale auxiliare prețioase pentru studiul individual al elevilor.

Se impune de asemenea editarea unei culegeri de dictate muzicale melodice, armonice și polifonice, progresive, pe probleme, strict necesare procesului de învățămînt.

Succesul și eficiența viitoarelor manuale școlare, este strîns legat de corelarea judicioasă a conținutului acestora cu noile mijloace și metode de predare la clasă, astfel încît toate aceste elemente să poată forma un ansamblu coerent destinat modernizării învățămîntului nostru muzical.

La cele arătate trebuie adăugat aspectul grafic, stilistic și de prezentare al manualelor, asigurîndu-se, mai ales la clasele mici, o ilustrare clară și atrăgătoare, corespunzătoare vîrstei elevilor. Grafica și coloratura sînt chemate să susțină textul și nu numai să dea varietate paginilor manualului, așa cum se întîmplă adeseori în prezent.

Cele expuse mai sus nu epuizează soluțiile care se cer a fi adoptate în vederea rezolvării multiplelor probleme cu care sînt confruntați profesorii de specialitate și de cultură generală din liceele de muzică.

La rezolvarea cît mai satisfăcătoare a acestor probleme sînt chemați să-și aducă contribuția în primul rînd profesorii de specialitate care activează nemijlocit în liceele de muzică, dar și cadrele de specialiști din forurile de decizie, astfel încît printr-un efort colectiv să fie asigurată perfecționarea cît mai grabnică a învățămîntului muzical din țara noastră, în conformitate cu indicațiile superioare de partid cu privire la îmbunătățirea continuă a învățămîntului de toate gradele.

ELISABETA SUCIU

COMEMORĂRI

Clara Haskil

S-au împlinit zece ani de la stingerea din viață a marei pianiste de origine română Clara Haskil. La 7 decembrie 1960, unul din cele mai absurde accidente a întrerupt o carieră ce ajunsese la apogeu ; a căzut pe treptele gării Bruxelles, unde sosise să dea în aceeași seară un concert de sonate împreună cu violonistul Arthur Grumiaux, făcînd o comoție cerebrală. Toate festivalurile internaționale de muzică ar fi vrut să o aibă ca oaspete, toate centrele muzicale ale lumii o chemau să dea recitale sau să cînte cu orchestra, toți dirijorii de reputație mondială colaborau cu bucurie cu această neîntrecută pianistă, care punea muzica mai presus de arta pianistică, iar omenia mai presus de muzică. A fost un artist neasemuit, nu în sens apologetic, dar prin unicitatea profilului său, atît ca om cît și ca mare interpret.

S-a născut la București la 7 ianuarie 1895, într-o familie de melomani. Mama dădea lecții de pian iar unii membri ai familiei, cum era un frate al mamei ce locuia la Viena, medic, erau admirabili interpreți. De altfel, împrejurarea că amîndouă surorile Clarei fuseseră înzestrate muzical, îmbrățișînd cariera artelor, ne îndreptățește să credem că talentul era al unei întregi familii. Unchiul din Viena, și-a dat seama imediat că are de afăcut cu un copil minune. Copilul fusese prezentat la București lui Gh. Ștephănescu, D. G. Kiriac și personalităților muzicale ale timpului și minuna prin auzul său absolut, printr-o îndemînare pianistică și fantezie improvizatorică înnăscute. Era greu să fie educat după regulile stabilite pentru începători, deoarece evoluția sa nu era din cele obișnuite.

Cînd unchiul a luat-o pe Clara cu el la Viena, fetița avea doar 7 ani. La clasa profesorului Richard

Rodert, care mai avusese ocazia să se ocupe şi de alte elemente excepţionale, se dezvoltă vertiginos. Progresele sînt de asemenea ordin, încît la vîrsta de 10 ani dă un concert la Viena, pe care presa îl comentează cu entuziasm. Prezenta *Concertul pentru pian şi orchestră în La major* de Mozart şi participa într-o formaţie de muzică de cameră, interpretînd *Trio în Do major* de Beethoven. Era un copil firav, de o extremă fragilitate, înzestrat cu o mare sensibilitate, dar anevoie sociabil. Urma regulat cursurile şcolare dar cu colegii era foarte rezervată. Candoarea sa a rămas în afară de vîrstă în decursul întregii sale existenţe, ca şi tendinţa spre izolare. Sentimentul solitudinii — a mărturisit mai tîrziu — a fost dominant în întreaga sa viaţă.

Unchiul o duce la Paris, unde va continua să trăiască singură, pînă la absolvenţa conservatorului (clasa Cortot), la vîrsta de 15 ani, cînd i se decerne un *Premier Prix*. Comisia fusese formată de muzicieni de prestigiu : Fauré, Enescu, Moszkowski, Raoul Pugno. La Paris a continuat şi studiul viorii, început încă la Bucureşti. A mărturisit cîndva că îi fusese greu să aleagă între pian şi vioară, iar faptul că era mai avansată la pian fusese singurul motiv care o determinase să se oprească la acest instrument.

Începe să concerteze, cu mare succes. O aude şi Paderewski, pe atunci în culmea gloriei şi îi prezice un viitor strălucit iar editorul Schirmer îi propune un turneu în Statele Unite şi în principalele capitale europene. Regretul cel mai mare a fost refuzul pe care a trebuit să-l dea ispititoarei invitaţii a lui Ferucio Bussoni, care o auzise într-un recital la Basel şi îi propuse să vină cu el, să studieze la Berlin. Busoni era pe atunci în culmea carierei sale de pianist şi încerca să revoluţioneze arta pianistică cu ideile sale noi. Clarei îi era greu să plece de la Paris, unde îşi făcuse un mic cerc de prieteni şi începuse să fie cunoscută.

Revine mereu la Bucureşti, ca să concerteze în faţa unui public ce o iubea. Va reveni în decursul întregii sale tinereţi şi va cînta fie acompaniată de orchestra Ministerului Instrucţiunii, dirijată de D. Dinicu, fie, mai tîrziu, de Filarmonică, dirijată de George Georgescu. Ultimul concert datează din 1938.

Primul război mondial a fost întovărăşit şi de alte grele încercări. Suferind de scolioză, a fost internată la Berck, o staţiune la Marea Nordului. Doar o rezistenţă fără egal a sistemului nervos a putut înfrînge cei patru ani de imobilizare în ghips — acesta era tratamentul — după care, ca prin farmec, artista a putut reveni la realizări tot atît de valoroase ca înainte. Reîncepînd să concerteze din anul 1921, revine în 1922 la Bucureşti, complet refăcută. Într-un recital programează şi *Sonata op. 111* de Beethoven. *„Restabilită* — notează Clara — *am reluat cariera"*. Cariera, cuvîntul acesta nu înseamnă decît un geamantan îngreunat de partituri muzicale, gări, săli de concert, figuri... unele aparţinînd unor celebrităţi care se numeau Ysaye, Enescu, Casals. *„Cu aceştia dădeam recitale de sonate". Dacă e adevărat că îmi apreciau jocul meu instrumental şi-mi făceau complimente, mă căutau în zadar pe estrada de concert alături de ei, cînd sosea momentul să salutăm publicul... Aveam o adevărată groază să intru în scenă..."*

Pînă în anul 1940 o găsim la Paris. De aci, împreună cu cîţiva membri ai orchestrei a *RTV* franceze, fuge în Sudul Franţei, refugiindu-se din faţa invaziei naziştilor. De acolo, pleacă în Elveţia, unde se va stabili pînă la sfîrşitul vieţii, în orăşelul Vevey pe lacul Leman, ales şi de Chaplin ca refugiu. De aici pleacă în turnee ce brăzdează toată lumea, se

duce să facă înregistrări, foarte numeroase, perfecte din punct de vedere muzical și tehnic, ce au fost de trei ori încununate cu Marele premiu al discului. Guvernul francez o decorează cu Legiunea de onoare. La Vevey, leagă o trainică prietenie cu Chaplin, care o socotea una din cele mai mari artiste ale lumii.

Unul din cei mai apropiați prieteni și admiratori este Dinu Lipatti, care îi scria la un moment dat că dacă va începe studiul unui concert de Mozart „se va înscrie ca elev" al Clarei.

Colaborarea cu George Enescu a fost la fel de emoționantă. Criticile ce s-au păstrat de la recitalele de sonate evocă nu atît o perfectă unitate, dar un anumit „foc lăuntric", comun amîndurora, ca un izvor viu.

A cîntat sub bagheta celor mai mari dirijori, am putea spune chiar tuturor marilor șefi de orchestră, imprimînd cîteodată discuri în condiții de domeniul anecdoticului. Aflîndu-se la Vevey în localul teatrului, unde imprima împreună cu Igor Markevitch, locuitorii orașului, din proprie inițiativă, au oprit orice circulație, pentru ca imprimarea să nu fie stînjenită. „Ca pe vremea lui Goethe la Weimar", observă Markevitch, atît de mare era respectul pentru celebra artistă ce locuia la Vevey.

Maestrul Mihail Andricu, care a cunoscut-o îndeaproape în omagiul său post-mortem, arată : *„Tălmăcirile Clarei Haskil purtau într-adevăr pecetea concepțiilor definitive. Ascultînd-o, aveai impresia contactului direct cu marii clasici. Mesajul lor ne provenea în toată autenticitatea... Cu dispariția ei, am pierdut una din cele mai vrednice reprezentante ale artei muzicale. Pianistă de renume universal, Clara Haskil ocupa un loc de frunte printre marii interpreți ai zilelor noastre"*. Se cantonase mai ales la clasici și la o muzică oarecum obiectivă, cum ar fi Ravel. Exista un fel de pudicitate în jocul său instrumental, care îi conferă un profil unic. Chiar dacă farmecul prezenței pe podium ne lipsește, azi ne este posibil să-l reconstituim din înregistrările ce au rămas și care vor transmite generațiilor viitoare profilul unei artiste ce ne face cinste.

TEODOR BĂLAN

VIAȚA
MUZICALĂ

PRIME AUDIȚII

„Unisonos" de Ștefan Niculescu

În recentele referiri la concertele Filarmonicii „George Enescu", susținute după întoarcerea orchestrei din lungul turneu european, cronicari și critici muzicali s-au coalizat parcă pentru a întîmpina „acasă", cu un duș rece, pe cei prea entuziasmați de laudele străine. Și, nu atît calitatea în sine a interpretărilor a suscitat reținerea presei de la noi, cît programele, repertoriul, lipsa „evenimentelor" de prestigiu pe care actuala stagiune le manifestă. Se cere, cred, cu atît mai mult, pentru un spirit de echitate, ca atunci cînd totuși „evenimente" există, ele să fie consemnate.

Concertul din 18, 19 decembrie 1970 se detașează, în primul rînd, prin lucrarea lui Ștefan Niculescu, „Unisonos".

Deși contextul în care „Unisonos" este prezentat, eminamente romantic — Concertul nr. 2 pentru pian de Liszt, Simfonia I-a de Schubert și Cavalcada Walkyriilor de Wagner — ținuta artistică a interpretărilor date de solistul Alexandru Demetriad, de dirijorul Mircea Basarab și de ansamblul orchestral, nu puteau decît să servească ambianței elevate în care recenta lucrare ne-a fost înfățișată.

Compus în 1970, „Unisonos" a fost interpretat în primă audiție după cîteva luni în Republica Federală a Germaniei, la Mainz, fiind comandat pentru concertul dirijat de Wessel Thernhorn cu ocazia jubileului de 200 ani a Editurii „Schott".

Succesul primei audiții mondiale, confirmă tot atît de evident ca cel al audiției românești — chiar dacă publicul filarmonicii este încă puțin receptiv — calitățile deosebite ale lucrării. Ștefan Niculescu ajunge la stadiul de creație al deplinei maturități, al unei măestrii convingătoare. Acel lirism suav, o meticulozitate inventivă a detaliului, o insistență spre sugerare, nedefinit, vag, insinuant, erau meandrele, captivante prin rafinament, ale lui Ștefan Niculescu. Acestea își găsesc acum o corelare majoră sub impulsul unei forțe centripete, unei idei unice de coordonare, unui program arhitectonic simplu, evident, dur.

Întocmai ca în „Eteromorfie" a aceluiași compozitor, și aici găsim un proces de diversificare a țesăturii sonore, nu printr-o acumulare de voci, de planuri independente, ci printr-o sugerare a lor în cadrul unui complex de linii adiacente, a căror convergență rezultă din sensul unic pe care-l urmează fiecare structură muzicală. Această înmănunchiere heterofonică se produce la stadii diferite de contopire, în focare a căror concentrare cunoaște nenumărate grade. Pulsația unifică sau dispersează, pulverizează mulțimea sunetelor, imprimînd desfășurării o mișcare oscilatorie. Iau naștere ample bolte, divers concepute coloristic, ca linie, densitate și reîntîlniri pe unison.

O interpretare convingătoare a acestei lucrări nu poate evidenția claritatea arhitectonicii decît prin raporturile bine dozate în intensități și amestecuri timbrale, între momentele de flux și reflux sonor

ale piesei. O familiarizare mai mare a instrumentiștilor cu lucrări contemporane ar fi adăugat interpretării la care ne referim, acea suplețe și dezinvoltură magistrală spre care au tins, cu multă dăruire, Orchestra Filarmonicii și dirijorul Mircea Basarab.

LIVIU GLODEANU

„Remember" de W. M. Klepper

Ultimul concert al anului, prezentat de Orchestra de Studio a Radioteleviziunii aducea un program cu un interes repertorial relativ scăzut. Alături de *Concertul pentru vioară* de Wieniawski (de altfel excelent cîntat de Claire Bernard), ni se propunea reascultarea cîtorva fragmente din suita *Patria mea* de Smetana, lucrare de mult intrată în programe mai puțin pretențioase decît cele ale stagiunii Radioteleviziunii. Totuși, orchestra dirijată de Liviu Ionescu a ales și o partitură inedită, prin care se recomandă publicului ca un ansamblu înscris în acțiunea de difuzare a creației originale. Încadrată de Wieniawski și Smetana, Cantata *Remember* a lui W. M. Klepper se relevă ca un punct de maxim interes, pentru care merita audiat acest concert. După cum mărturisește compozitorul, ideea acestei cantate i-a fost sugerată de sugestiile cîtorva poeme ale unui tînăr talent al poeziei românești — Ana Blandiana. Universul poemelor alese, cu interferențe poetice și filozofice, ne apare ca o „ipostază" a sensibilității contemporane, sub imperiul marilor întrebări asupra condiției umane. Căutînd reflexul sonor al versurilor, compozitorul optează principial pentru o libertate a interpretării care să nu-și propună explicarea, suprapunerea, ci coexistența muzicii cu poezia. Laconismul momentelor orchestrale, discreția participării instrumentale, la discursul muzicalizat al sopranei soliste scot în evidență această atitudine, care departe de a fi comodă, cere compozitorului o sobrietate a mijloacelor extrem de pretențioasă. Permanenței simbolice a ideii filosofice, dincolo de imagini, Klepper îi opune o tematică unitară, rezultat al unei subtile varieri a materialului modal. Din formule în care, dincolo de aspectul exterior, discernem o sursă comună intonațională, el construiește o depănare sonoră cu gradări treptate, spre un unic punct culminant, necesar tripticului arhitectonic. Expresia, tensiunea interioară a traducerii poemelor, se suprapune, coincide cu intenția lirică a versului, într-o sinteză convingătoare prin simplitate. O temerară simplitate, pe care compozitorul o reușește deplin, evitînd efectul spectaculos, în favoarea sincerității. Alături de Liviu Ionescu, soprana Virginia Manu a intuit esența materialului creiat de compozitor, aducînd în acest concert care se anunța modest atmosfera intimă a meditației.

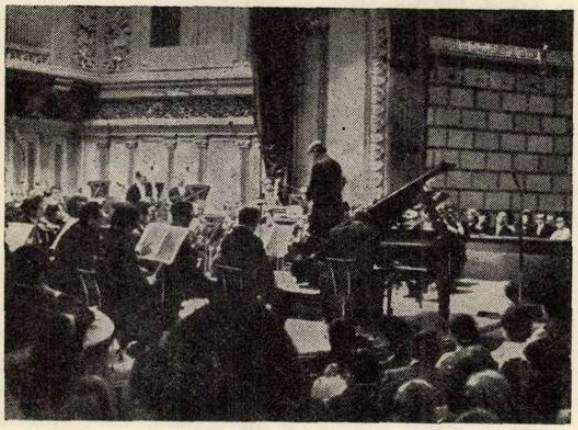
GR. C.

Beethoven în viziunea lui Valentin Gheorghiu

La 9 martie 1886 se cînta pentru prima dată la București concertul pentru pian și orchestră nr. 5, în mi bemol major, de Beethoven. Solistă a concertului pianista A.E. Bibescu ; dirijor, Wachmann. La 11 și 12 decembrie 1970, Valentin Gheorghiu cîntă pentru întîia oară concertul imperial, sub bagheta dirijorului Emanoil Elenescu. După cum 9 martie 1886 rămîne în istoria interpretării acestui concert o *dată*, tot astfel apariția pe podiumul Ateneului a solistului de mare prestigiu artistic care este Valentin Gheorghiu, în același concert, reprezintă un *eveniment*, punctînd evoluția artei interpretative a școlii noastre pianistice. Căci, nu trebuie să uităm că Valentin Gheorghiu este un produs exclusiv al acestei școli, încă la începuturile ei. Formația sa o datorăm regretatei maestre Constanța Erbiceanu, care a știut să imprime acestui mare talent o traiectorie spectaculoasă. George Enescu intuise calitățile excepționale ale lui Valentin, afirmînd într-o scrisoare din 1937 că „este un talent rar", adăogînd că „trebuie supraveghiat îndeaproape", supraveghere ce și-a asumat-o cu bucurie maestra Constanța Erbiceanu, de la cea mai fragedă vîrstă a acestui copil-minune.

De la profesoară a moștenit sentimentul respectului ce trebuie păstrat publicului. Să nu te prezinți niciodată decît cu lucrări aduse la un stadiu de perfecțiune, în măsura în care mijloacele interpretative îți îngăduie. Surpriza pe care a produs-o interpretarea concertului nr. 5 de Beethoven a fost mai cu seamă în raport cu acele mijloace „beethoveniene", ce nu le bănuiam că pot exista în resursele admirabilului nostru pianist. Literatura pianului abordată pînă în prezent inclusese unele sonate de Beethoven și concertul nr. 1, dar ponderea repertoriului nu era constituită de lucrările titanului. (Ne referim doar la lucrările pentru pian solo, deoarece ca un omagiu ádus lui Beethoven, a prezentat atît audiția integrală a triourilor cît și a sonatelor pentru pian și vioară, ceea ce constituie de asemenea un eveniment în viața noastră muzicală).

Deși concepția de „preferințe" interpretative se afirmă că ar fi depășită, pianistul de tip contemporan, ideal spre care tind toate școlile din zilele noastre, fiind structurat în așa fel încît să poată interpreta *orice* compozitor și orice stil, nu oricine cîntă Beethoven la fel de bine. Dacă pînă la începutul veacului nostru unii interpreți erau *specializați* în Liszt (Busoni), alții în Chopin și Schumann (Paderewsky), sau în Beethoven (Anton Rubinstein, Eugen d'Albert, Conrad Ansorge), o asemenea compartimentare nu o mai admitem astăzi. Și totuși, nu oricine se poate ridica la aceeași înălțime în anumite lucrări ale titanului, între care și concertul în mi bemol. De ce ? Mai întîi sonoritatea. Lucru curios, sonoritatea beethoveniană este pe de o parte, un dat, o calitate ce cu greu se poate învăța în școală ; pe de altă parte, această sonoritate, este acea *dorită* de Beethoven, care nici nu o putea auzi și nici măcar realiza în tinerețea sa, cînd încă nu-și pierduse auzul, pe instrumentele mai puțin sonore ale vremii sale. Poate că tocmai din cauza acestei carențe a reali-



zărilor de sonoritate amplă, fără stridențe, Cortot nu s-a apropiat decît în anii tîrzii de concertul nr. 1 de Beethoven, iar Lipatti care în anul 1940 a cîntat la București, cu Filarmonica concertul nr. 5, nu l-a mai reluat în public, deși mîngîia visul ca în anii maturi să dea audiția integrală a concertelor de Beethoven. Din același motiv, Valentin Gheorghiu a întîrziat cu prezentarea acestui concert, în care materialul sonor, care conferă capodoperei beethoveniene un anumit sens expresiv, o monumentalitate specifică, pînă cînd a putut constata că sunetul său „s-a copt" pentru o asemenea realizare.

„Virtuozitatea — spune Hegel — cînd a atins acest grad, demonstrează nu numai stăpînirea surprinzătoare asupra exteriorului, dar și deplina libertate interioară a artistului, din moment ce totul îi este la îndemînă, ca și cînd s-ar juca în mijlocul dificultăților în aparență de neînvins". Dificultățile de ordin tehnic, instrumental, așa cum le-a conceput Beethoven în concertul în mi bemol, sînt enorme. Dacă orice pianist poate parcurge, spre pildă, de la *prima vista* cadența introductivă, greutatea acestor pagini rezidă în interpretare și e cunoscută de toți pianiștii : atacul în *fortissimo* cu cîte un singur deget a unei succesiuni de sunete pe treptele arpegiului, cărora e neapărat necesar să li se confere un caracter eroic expresiv, într-un stil improvizatoric. Nu am auzit pînă acum pe nici un mare interpret realizînd această pagină de virtuozitate transcendentală cu atîta măreție și siguranță ! Dar alte „încercări" la fel de periculoase : succedările de intensități contrastante pe treptele gamei, dezvoltările motivului principal al temei cu cascadele de staccato de la mîna stîngă, sau trilurile *cîntate* din adagio, dau infernala greutate a temei rondoului, realizat cu dezinvoltură, de parcă nu ar fi ascuns nici o problemă de ordin instrumental... Iată de ce am citat pe Hegel.

Operele beethoveniene ascund o forță lăuntrică, o violență strunită, o putere titanică ce clocotește dar se lasă stăpînită de o anumită logică ce îi conferă un profil unic. Interpretul concertului nr. 5 nu va fi niciodată un artist ce îi redă gîndirea lăuntrică dacă se va lăsa furat de impulsuri temperamentale. Concertul acesta este o operă rece, olimpiană. Marele merit al interpretului nostru este de a fi intuit concepția globală a operei, ceea ce reprezintă în același timp un *stadiu* al concepției sale interpretative, cel mai actual punct de vedere al interpretărilor contemporane.

Este curios cum chiar acei ce cunosc foarte bine concertul, au putut fi de acord cu agogica interpretării, pînă la cele mai mici amănunte. Explicația nu poate fi găsită decît în rafinamentul economiei de mijloace expresive, la care nu ajung decît marii artiști.

Am spus la începutul acestor rînduri că prezentarea de către Valentin Gheorghiu a concertului nr. 5 de Beethoven constituie un eveniment artistic, o *dată* în evoluția școalei noastre pianistice. Ridicînd nivelul interpretării sale la culmea pe care au atins-o marii interpreți mondiali ai concertelor titanului, nu trebuie să pierdem din vedere că această realizare aparține unui artist format la școala românească, un artist ce înțelege sensurile emoționale din capodopera lui Beethoven.

Rafael a spus cîndva : „A înțelege înseamnă a egala".

TH. B.

Emil Ghilels

Joi 17 decembrie Studioul de concerte al Radioteleviziunii devenise neîncăpător pentru extrem de numerosul public adunat spre a depune, parcă, mărturie despre tinerețea fără bătrînețe a unei muzici ce se confundă cu intima tectonică a gîndurilor noastre, ale tuturor — și din toate timpurile.

Evenimentul principal, nu numai al concertului — ci poate al tuturor manifestărilor prilejuite de Bicentenar, l-a constituit prezența pianistului Emil Ghilels interpretînd Concertul nr. 3 în do minor.

Vorbind despre Emil Ghilels, sînt tentat să intitulez comentariul „în loc de cronică muzicală".

Mi se pare nepotrivit ca în limitele a numai cîteva rînduri să evoc perfecțiunea tehnică a pianistului, desăvîrșita sa muzicalitate, impecabila frazare, tușeul ireproșabil — și cîte încă alte asemenea observații de cronicar posibile și obligatorii de făcut dacă aș analiza interpretarea oferită. Mi se pare nepotrivit pentru că nu am asistat la o interpretare — fie ea chiar excepțională, ieșită din comun, etc., etc. A fost o întîlnire cu MUZICA. Nemijlocită, pentru că Ghilels oficiind, era de fapt el însuși MUZICA. Mi se pare nepotrivit să fac o cronică pe marginea interpretării pentru că pianistica solistului este atît de total și complex perfectă (nu pot evita pleonasmele) încît ea devine, paradoxal, subsidiară gîndirii. La Ghilels nu mai poți vorbi decît despre gîndire artistică. Muzica în esențele ei tari a pătruns, nealterată de materialitatea exprimării, în inima tuturor celor care l-au ascultat.

Mi se pare nepotrivit să fac aprecieri de cronicar pe marginea interpretării lui Ghilels și pentru că am înțeles datorită pianistului oaspete că Beethoven a fost cu mult mai aproape de Bach, de înțelepciunea acestuia, decît credeam — și cu mult mai departe de acea plămadă romantică din care ne imaginăm că i-a fost alcătuit sufletul.

Beethoven în interpretarea lui Ghilels înseamnă un moment de înaltă filozofie.

I-am fost recunoscători lui Ghilels că a restituit monumentalei figuri a Titanului o anumită liniște, că tumultoasei clocotiri beethoveniene i-a precizat — pentru mine cel puțin — esența : echilibrul.

În ziua cînd Beethoven trecea în drumul său spre nemurire pragul celui de-al treilea secol, un mare pianist ne-a spus :

„Un anarhic, un răzvrătit de dragul răzvrătirii ? ! Nu este prea multă literatură în acest portret ?

Invitația ne-a adresat-o Emil Ghilels.

TH. DRĂGULESCU

Ciclul integral al Sonatelor pentru vioară și pian de Beethoven

În contextul marilor manifestări muzicale dedicate. — în decursul a trei concerte susținute în luna decembrie la Ateneul Român — a ciclului complet al sonatelor pentru pian și vioară, se înscrie ca un eveniment de primă importanță artistică prin contribuția valoroasă a celor patru interpreți, pianistul Valentin Gheorghiu, violoniștii Ștefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Varujan Cozighian. Grație semnificației sale — se poate aprecia — evenimentul echivalează cu un impresionant act de cultură, care, în ansamblul vieții artistice românești, evocă și astăzi. pilduitor, efortul interpretativ creator al marelui Enescu — primul care a realizat la noi cicluri integrale din literatura viorii.

Este cazul să amintim, de asemenea, faptul că în evoluția genului sonatei pentru vioară și pian, lucrările de acest fel ale lui Beethoven aduc o firească și deplină încununare a muncii migăloase de șlefuire a formei, de rafinare a expresiei, muncă de trudnică acumulare — presărată ici și colo de revelația ajungerilor — datorită lui Haydn și Mozart. Este drept, rareori recunoaștem în aceste pagini ecoul marilor confruntări dramatice din muzica sonatelor pentru pian, a ultimelor cvartete, a simfoniilor. Beethoven reunește aici în chip fericit, robustețea specific haydniană a rostirii muzicale, cu grația și luminozitatea spiritului mozartian. Curgerea egal măsurată a timpului (temele cu variații) vizează astfel direct limitele extazului, în Andantele *Sonatei op. 47 în La major, Kreutzer*, de exemplu ; dar, pe de altă parte, energia stenică contaminantă tipic beethoveniană, se impune în paginile scherzo-urilor, conferind chiar o nebănuită vigoare expresiei (partea a III-a a ultimei *Sonate în Sol major*)..

De altfel, cei patru interpreți ne-au apărut ca fiind pe deplin conștienți de importanța covîrșitoare a răspunderii artistice pe care și-au asumat-o. Muzicieni concertiști de remarcabilă autoritate, Valentin și Ștefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Varujan Cozighian, au știut să contureze în primul rînd un elevat climat cameral, o apropiere firească, interiorizată, dar în același timp sigură, față de textul muzical. Valentin Gheorghiu rămîne și de această dată muzicianul complet, pentru care diferitele genuri ale artei sale, reprezintă tot atîtea ipostaze — la fel de importante — ale muzicii însăși, slujită cu aleasă devoțiune și înaltă conștiință profesională. Solist concertist sau colaborator în ansamblurile camerale (vom aminti că numai în cadrul Anului jubiliar „Beethoven", a interpretat sau colaborat la realizarea a peste 20 de lucrări ale maestrului), artistul impresionează prin tactul deosebit, manifestat în realizarea contactului cu substanța muzicală a textului interpretat. Tușeul, de o frumoasă consistență și omogenitate în mai toate nuanțele dinamice, rămîne însă mereu transparent, slujind în mod direct la arcuirea deloc ostentativă, foarte firească frazelor. Dar, poate mai presus de acestea, va trebui să apreciem faptul că — în toate cele trei concerte — inițiativa sa artistică mereu prezentă a răspuns cu promptitudine solicitărilor partenerilor săi.

Violonistul Ștefan Gheorghiu — într-o excelentă formă interpretativă — a creat celebra *Sonată „Kreutzer", a IX-a în La* major, în spiritul intim al unui poem liric de proporții camerale. Tonul său, de loc amplu, a apărut de această dată ca fiind deosebit de maleabil, înnobilat de o autentică și permanentă vibrație interioară, iar meticulozitatea și grija cu care interpretul se apleacă asupra fiecărui detaliu, asupra fiecărei articulații a frazei, conferă realizărilor sale deosebita claritate și stabilitate a construcțiilor bine cumpănite.

Am apreciat de asemenea în Mihai Constantinescu pe muzicianul temeinic cunoscător al stilurilor muzicale, pe artistul beneficiind de disponibilități interioare ce-i permit susținerea firească a lirismului însorit, generos, al *Sonatei a V-a, în Fa major, „a primăverii"*, sau conturarea discretă a atmosferei de grație și poezie a Menueto-ului *Sonatei a VIII-a în Sol major*. Dar interpretul dispune în egală măsură de un acut simț al proporțiilor, de sentimentul întotdeauna prezent al formei ansamblului. Ultima *Sonată, a X-a în Sol major* — una dintre cele mai interesante lucrări aparținînd celei de a doua perioade de creație a lui Beethoven — ne-a apărut elocventă în acest sens pentru calitatea gîndirii și a trăirii muzicale, eficient conduse.

În ultima seară a ciclului, violonistul Varujan Cozighian a etalat poate una dintre cele mai remarcabile apariții ale sale în concertele de muzică de cameră. Programul amplu — incluzînd patru sonate ce solicită o mare diversitate a atitudinilor interpretative, un tact aparte al diferențierilor stilistice a impus de această dată pe artistul înzestrat cu o remarcabilă prestanță și energie interioară a expunerii. Tonul său, luminos și strălucitor în Rondo-ul primei sonate, cunoaște accente de o mximă elocvență. pusă atent și sigur în slujba cizelării amănuntului semnificativ (*Sonata a VII-a în do minor*, cea mai impresionantă realizare a acestei seri de muzică).

Și nu putem încheia aceste rînduri fără a aprecia încă o dată ca fiind exemplară și într-adevăr emoționantă această rodnică colaborare a celor patru muzicieni-interpreți care au știut să dăruiască publicului prețioase revelații ale unor pagini beethoveniene din păcate mai puțin frecventate.

DUMITRU AVAKIAN

Pe aripile Rapsodiei

Inaugurînd stagiunea, sub denumirea de „Rapsodia Română", noul ansamblu artistic bucureștean (a cărui activitate se va desfășura în continuare la vechiul sediu din Lipscani) reunește, într-un spectacol de cîntece și dansuri românești, intitulat sugestiv „Pe aripile Rapsodiei", membri ai fostelor formații folclorice U.G.S.R., „Perinița", „Ciocîrlia" și „Barbu Lăutaru".

Întregul spectacol e conceput simplu, direct, migălos finisat. Aprecieri se cuvin deopotrivă regiei — N. Frunzetti, scenografiei — I. Clapan și pictorului de costume I. David. Ni se înfățișează panoramic, ca o succesiune de imagini filmate, reprezentînd frumusețile naturale ale României, armonios îmbinate cu numeroasele edificii apărute pe noua hartă economică a țării noastre, asemenea unui fundal multicolor pe care se profilează imaginea deosebit de dinamică a spectacolului viu, într-un irezistibil iureș al dansului, portului și cîntecului popular românesc. Totul defilează feeric, se condensează, capătă contururi semnificative în mintea spectatorilor ce aplaudă entuziast.

Pe scenă evoluează numeroși interpreți ai genului : talentații cîntăreți Angela Moldovan, Emil Gavriș, Irina Loghin, Ștefan Lăzărescu, Aurel Ioniță, Elisabeta Ticuță ș.a. alături de virtuozii instrumentiști Damian Luca (nai), Remus Bistrița (taragot), Marin Chisăr (caval și fluer), Bob Stănescu și Petre Marinescu (țambal), Nicolae Florian (acordeon) etc.

În economia generală a spectacolului am admirat o adevărată „salbă" de suite muzical-coregrafice (*Rapsodia oltenească, Idilă Maramureșeană, Liliacul,* dans de fete din Banat, *Călușarii, Suită de jocuri moldovenești, Dans de fete din Dobrogea, Dans din Făgăraș),* ale căror izbutite prelucrări orchestrale aparțin compozitorilor Constantin Arvinte, Florin Comișel, aranjorilor Nicolae Patrichi și Ștefan Ciutac, într-o montare coregrafică concepută adecvat de Petre Bodeuț, Ștefan Gheorghe, Nichita Pop și Ion Macrea. De asemenea, un aport substanțial au adus orchestra condusă cu multă vervă de Ionel Budișteanu și Victor Popescu, corul pregătit cu pricepere de Anatol Goreaev-Soroceanu, ca și dansatorii soliști și întreg corpul de balet, beneficiind de instrucția competentă a coregrafului Petre Bodeuț.

Premiera „Pe aripile Rapsodiei" — ne-a declarat compozitorul Constantin Arvinte, actualul director artistic al Ansamblului — se integrează în cadrul unui ciclu de spectacole adresate unui public larg, tineretului, pentru a sădi dragoste și respect în rîndul acestora față de minunatele comori ale artei noastre populare milenare. În cadrul aceluiași ciclu se va înscrie și viitoarea premieră a Ansamblului „Rapsodia Română", spectacol dedicat apropiatei aniversări a semicentenarului Partidului.

CONSTANTIN RĂSVAN

Concertul profesorilor de muzică

„Nu am văzut niciodată un artist care să fie mai concentrat, mai energic și mai plin de ardoare. Îmi dau prea bine seama cît de stranie trebuie să i se pară omenirea".

Acestea sînt, rezumate, cuvintele lui Goethe, în urma întîlnirii cu Beethoven. La aceasta Edwin Fischer adaugă : „...Cu toate acestea, omenirea va înțelege foarte greu cît îi datorează lui Ludwig van Beethoven."

Printre manifestările prilejuite de bicentenarul nașterii titanului de la Bonn semnalăm, în peisajul concertistic al capitalei, concertul dat de profesori ai Liceului de muzică nr. 1, marți 15 decembrie la Sala mică a Palatului. De la început aș vrea să subliniez infima publicitate care s-a făcut acestei manifestări, rezultatul imediat fiind un public ce acoperea cam o treime din capacitatea sălii, alcătuit, în majoritate, din elevi cu părinții lor. Și totuși n-a fost o audiție obișnuită...

Programul a cuprins mai mult sonate pentru două instrumente, o sonată de pian și un trio.

Trio op. 1 nr. 3 în do a fost realizat de trio-ul compus din Radu Iancovici — vioară, Mariana Kauntz — violoncel și Eduard Ricci — pian. Spiritul mozartian al părții întîia, contrastele dinamice și factura simfonică de expresie populară din Andante, cinetismul finalului au fost redate la un înalt nivel artistic. Beneficiind de colaborarea excelentului muzician Eduardo Ricci, formația a controlat în fiecare moment parametrii celui mai bun gust, în spiritul cameral autentic, pentru cunoscutul trio, cu atît mai dificil de reeditat.

Vorbind de *Sonata op. 53, Waldstein*, Edwin Fischer arată că : „această sonată are, poate, caracterul cel mai pur pianistic din toată opera beethoveniană. Conținut, formă, prezentare, proporțiile fiecărei părți și interrelațiile dintre ele se împreună aici pentru a alcătui un întreg de o armonie desăvîrșită". Abordată de Paul Surdulescu într-un spirit romantic apolinic, versiunea prezentată ni s-a părut închegată, organică, funcțional beethoveniană. Optica etalată valențează concertistic, extrem de eficient, această tipică dramaturgie beethoveniană de mijloc.

„Așa cum pasărea se ridică tot mai sus pentru a scruta zarea, vioara cucerește registrul înalt și poartă de la această înălțime dialogul cu pianul „terestru". Imaginea de mai sus este sugerată de *Sonata „Primăverii"*, op. 24 nr. 5 pentru vioară și pian, a compozitorului Wilhelm Berger, sonată în care am găsit ca interpreți pe Vladimir Hîrsu — vioară, și Viorica Marinescu — pian. Siguranța tehnică, tonul îngrijit, exuberanța rece a violonistului au găsit drept complement „terestru" căldura armonică, elasticitatea de frazare și „reținerea" aproape dionisiacă a pianistei.

O bună impresie au lăsat și celelalte două formații, flautistul Virgil Frîncu și pianista Maria Bell în Sonata în Si bemol (primă audiție) precum și Mariana Kauntz — violoncel împreună cu Alice Papazian — pian în Sonata op. 69 în La. Potențialul solistic al lui Virgil Frîncu, controlat în deaproape de maleabilitatea Mariei Bell, frăgezimea tonului la Mariana Kauntz oficializată extrem de apt de ireproșabila pianistică a colaboratoarei Alice Papazian au completat tabloul acestei reușite manifestări.

În încheiere, două sugestii, una pentru interpreți, una pentru organizatori. Pentru primii sfatul călduros de abordare în viitoarele concerte, de dorit cît mai numeroase, fiind extrem de utile, a unui ambitus de repertoriu cît mai vast de la Couperin la Stockhausen iar pentru organizatori grija, în viitoarele manifestări similare, pentru existența unui program de sală, un alfabet peste care nu se poate trece, posibil de realizat cu forțele muzicologice existente în Liceul de muzică precum și excesiva grijă pentru publicitate, unul din factorii primordiali pentru realizarea deplină.

ANTON DOGARU

Concertul festiv al fanfarelor militare

Sfîrșitul anului muzical 1970 a fost marcat de o originală și izbutită manifestare — concertul festiv, susținut în Sala Palatului de fanfara reprezentativă a Armatei, corul Ansamblului artistic „Doina" al armatei, elevii Școlii militare de muzică, ofițeri și subofițeri din fanfarele militare, cu concursul unor soliști de la Opera Română. Prezentat într-un cadru jubiliar, cu prilejul împlinirii a 140 de ani de la înființarea primelor fanfare militare românești, precum și cu ocazia sărbătoririi Republicii, concertul a fost onorat de prezența Tov. Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., și a altor conducători de partid și de stat, prin conținutul și ținuta sa artistică suscitînd interesul unui numeros public.

Înainte de a ne referi la concert ne vom permite să punctăm în cîteva cuvinte drumul de 14 decenii al fanfarelor militare.

Prima fanfară militară românească, „Muzica ștabului oștirii", înzestrată, după modelul apusean, cu instrumente moderne de alamă — marcînd sfîrșitul meterhanelelor de tip oriental — a apărut la Iași în toamna anului 1830, o dată cu înființarea primului corp de miliție pămîntească. Faptul a fost consemnat de pana înflăcăratului Asachi în „Albina românească" ca un act de înalt patriotism și deosebită necesitate „...spre fericirea, luminarea, cultivarea și evghenirea nației moldo-române...". După modelul acestei formații, în scurtă vreme, au luat ființă „bande militare" într-o serie de alte orașe ale țării (Craiova, București, Piatra Neamț, Roman, Galați etc.), ajungîndu-se ca în ultimele decenii ale veacului trecut acestea să-și facă simțită prezența în toate garnizoanele militare.

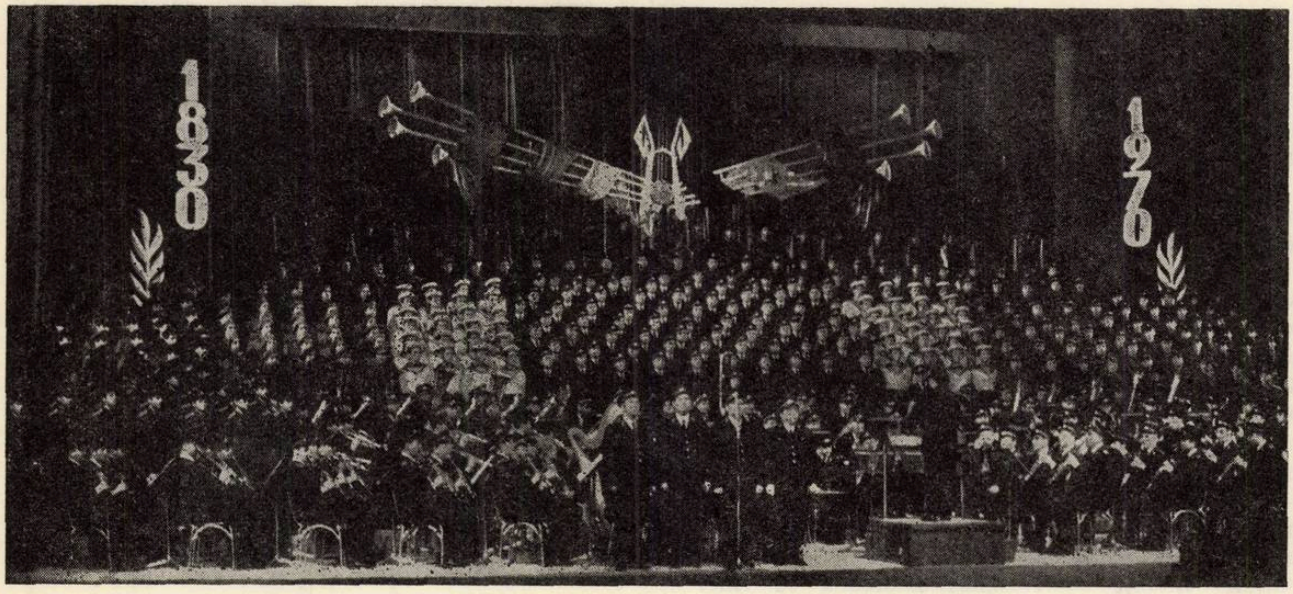
Contribuția adusă de fanfarele militare la dezvoltarea gustului pentru muzică al publicului larg românesc a fost relevată cu pregnanță la unul din cenaclurile Uniunii Compozitorilor de maestrul Ion Dumitrescu : „A fost o perioadă în istoria muzicii românești cînd viața muzicală din țară se sprijinea pe activitatea fanfarelor și șefilor de muzică". Istoria muzicii noastre consemnează la loc de frunte numeroase acțiuni de răsunet pe plan național și internațional ale fanfarelor militare, precum și numele unor reputați șefi ai acestora situați în rîndurile celor mai de seamă personalități muzicale românești : Iosif Ivanovici, George Fotino, Mihail Mărgăritescu, Ion Vlăduță, Egizio Massini și alții.

De la tradiționalul chioșc de odinioară din parcul cu parfum de tei, pînă la amplele manifestări de azi de pe marile stadioane, la concerte cu formații instrumental-vocale ample și cu programe de ținută artistică, drumul parcurs de muzicile militare a fost marcat de o permanentă linie ascendentă.

Reliefarea pe toate planurile a evoluției muzicii noastre de fanfară a constituit de fapt principala intenție a concertului festiv la care ne referim : pe plan compozițional, al mijloacelor de expresie, al formelor de manifestare, al exigenței interpretative. Concertul nu numai că a reușit să evidențieze toate punctele propuse, dar prin ținuta, amploarea, realizarea artistică interpretativă și varietatea sa a constituit o impresionantă gală.

Programul a fost alcătuit din două secțiuni, fiecare cu problematica și culoarea ei muzicală distinctă : parfum de epocă și contemporaneitate. Astfel, în partea întîi au fost oferite, într-o reușită sinteză, lucrări ale înaintașilor prin intermediul celor mai specifice forme ale muzicii de fanfară de odinioară : marșul, potpuriul, rapsodia, muzica de promenadă etc.

„Pămîntul patriei" o înmănunchiere de marșuri tradiționale aparținînd compozitorilor Anton Kratochvil, Alexandru Marian, Ion Vlăduță, Ion Todor, Ion Stamatiade, Sergiu Paiu : potpuriul *„Perle românești"*, selecțiuni din lucrări de Iosif Paschil, Ioan Șerbănescu, Leon Mendelsohn, Gheorghe A. Dinicu, și un *„Moment de promenadă"* au marcat ciclul tradițional în care au răsunat melodii de mare popularitate de altă dată înveșmîntate în armonii calde și culori instrumentale alese cu gust. O remarcă deosebită



pentru orchestrația îmbogățită care a permis reliefarea unor grupe compacte de tobosari, lirişti, trompetişti, xilofoane, saxofoane, precum şi munca migăloasă a selecționării acestor piese.

Înscrisă tot pe linia tradiției şi bucurîndu-se de aportul unei voci de mare clasă, precum şi a unei orchestrații de deosebit rafinament (aparținînd lui Savel Horceag) s-a detaşat prin colorit şi frumusețe aria din opera *„Cio-Cio-San"* de Giacomo Puccini, în a cărei interpretare Eugenia Moldoveanu, solistă a Operei Române, a strălucit. De o factură aparte, marcînd o evoluție evidentă a folosirii unor mijloace de expresie modernă, colorit, finețe orchestrală şi arhitecturală *„Rapsodia pe teme populare românești"* de Savel Horceag a marcat încheierea primei părți.

Îmbogățită cu elemente vocale (cor şi soliști), partea a doua a concertului ne-a prezentat un aparat sonor modern susținînd un program muzical la nivelul cerințelor actuale, cu un conținut profund patriotic, ancorat în viața societății noastre. Suita de cîntece patriotice şi ostăşeşti *„Sub mîndre flamuri"*, partea a II-a (Allegro scherzando) din *„Suita a III-a simfonică"* de Ion Dumitrescu, precum şi *„Dansul săbiilor"* din baletul *„Gayaneh"* de Aram Haciaturian au relevat calitățile incontestabile ale fanfarei capabilă de efecte şi realizări interpretative de subtilitate şi strălucire.

Poemul vocal-simfonic pentru soliști, cor bărbătesc şi fanfară *„Slăvită fii patria mea"* de Dumitru Eremia, lucrare monumentală eroico-istorică, adevărată frescă a luptei poporului nostru pentru libertate şi socialism, a încheiat în cea mai dominantă notă concertul festiv.

Bucurîndu-se de conducerea caracterizată prin notoria autoritate muzicală a generalului-maior Dumitru Eremia, artist emerit şi de aportul unor cunoscuți soliști (Cornel Stavru — artist emerit, Ion Muțiu, Ion Nicolau şi Pompei Hărăşteanu) concertul a constituit o impresionantă demonstrație a virtuozității, ritmului şi culorii, un apogeu al unui gen muzical cristalizat, îmbogățit şi şlefuit pe parcursul a 14 decenii.

ION PELEARCA

Baletul Operei din Budapesta

Cu turneul ansamblului de balet al Operei din Budapesta se realizează, în stagiunea actuală, mai mult decît un prezumptiv contact artistic. Pentru amatorul de balet, revenirea acestui ansamblu pe scena bucureşteană, după un interval de un deceniu, înseamnă în primul rînd ocazia verificării unor prime impresii. Ca şi la spectacolele de balet ale Teatrului „Kirov" din Leningrad, o asemenea reîntîlnire şi-a confirmat deîndată coordonatele estetice caracteristice, prin care interpreții se definiseră în apariții anterioare. Mai ținem minte buna impresie, am spune dominantă, lăsată de interpretarea *Mandarinului miraculos* al lui Bella Bartok, alături de fermecătoarea povestire despre *Prințul cioplit din lemn.* Era deci de aşteptat ca reluarea aceleiaşi lucrări, într-o nouă viziune — aparținînd coregrafului Làszló Seregi, laureat al „Stelei de aur" la Paris, în 1969 — să

constituie punctul de maxim interes al turneului. Într-adevăr, putem aprecia ardenta căutare expresivă prin care creatorii spectacolului au insistat în căutarea unei redări din ce în ce mai apropiate de concepția compozitorului. Libretul lui Menyhert Lengyel, atît de discutat datorită exceselor expresioniste la care recurge, primește în noua versiune o plenitudine dramatică plină de forță și, uneori, de fascinant mister. Fantastica istorie a eroului, în ultimă instanță o dramă a iubirii ce învinge orice stavili, capătă un clocot în care coșmarul se interferează cu visul, senzualitatea cu clipa de unică puritate. Sîntem însă înclinați să credem că meritul aparține — lucru destul de rar — în egală măsură coregrafului, regizorului, pe de o parte, și interpreților. Căci sinteza muzică-dans pe care am urmărit-o se îndreaptă spre domeniul spectacolului complex, tocmai datorită întruchipării scenice. Cîteva nume se cuvin reținute în acest sens. „Fata", cu o partitură dansantă diversă, bogată în nuanțe, adaugă dansului elemente ale recitării gestice. Aici ni se relevă pe de-a-ntregul, talentul Verei Szumrák, talent care nu aparține doar posibilității de execuție tehnică, ci, mai ales, exprimării poetic-dramatice. Partener de coșmar, Mandarinul parcurge o gamă dinamică construită pe acumulări impulsionate de obsesie. Zoltan Nagy o realizează cu atîta veridicitate, încît te simți deseori cuprins de fantasticul personajului ce invadează prin simbolica sa întreg spațiul scenic. Erotismul brutal sau poetic, relaxarea și încrîncenarea se succed asemenea rafalelor, impunînd desnodămîntul. La Nagy, ca de altfel la toți dansatorii, problemele de execuție nu mai aparțin performanței, ci integrării perfecte într-o atmosferă ce le cere o anumită acțiune coregrafică. Merită, în acest sens, să-i amintim și pe ceilalți membrii ai distribuției, care nu trădează unitatea expresionistă a cuplului, întărind, dimpotrivă, nuanțarea de atmosferă — Vámos, Geszler și Sterbinszki (cei trei vagabonzi), Andor Gál (bătrînul cavaler), Ivan Marko (studentul). Ceia ce doream să vedem, în această montare a *Mandarinului miraculos* (excelent dirijat muzical de Miklos Erdelyi) s-a înfăptuit întocmai, convingînd într-o partitură interpretativă expresionistă, supusă unui concept estetic și filozofic extrem de greu de concretizat. Puritatea stilistică, fidelă epocii, scuză în mare parte excesele expresioniste, care sînt realmente secretul originalității, al calității acestei creații bartokiene.

Aducînd, pentru prima oară la București, baletul *Spartakus* de Aram Haciaturian (în coregrafia aceluiași Laszlo Seregi), colectivul Operei din Budapesta sconta pe două elemente principale. În primul rînd pe virtuozitatea soliștilor, care s-a făcut îndeosebi admirată — Adel Orosz și Victor Rona alcătuiesc un cuplu demn de cele mai prestigioase scene. Al doilea element, astăzi supus totuși unei mode de spectacol oarecum desuete, este cel al montării grandioase, al superproducției. Dacă lăsăm totuși la o parte rezerve legate de asemenea montări de altfel foarte gustate de marele public, baletul *Spartakus* reprezintă totuși o binevenită „primă audiție", prin care ne-am informat asupra unui important succes al deceniului trecut. Nu poate rivaliza însă cu contemporaneitatea evidentă a structurii *Mandarinului miraculos*, chiar

dacă realismul unor situații ne face să trecem peste reconstituiri aproximative de istorie antică. „Rivalitatea" între numerele de spectacol prezentate de artiștii maghiari a fost însă net în favoarea acestei creații bartokiene, comparativ cu o prea dulce *Chopiniană* (executată doar corect) sau cu un desuet tablou de caracter, *Laurența* (actul al II-lea al baletului lui Krein) în care toate elementele converg, de la muzică pînă la execuție, spre dezafectarea publicului. Turneul ansamblului de balet al Operei din Budapesta rămîne un eveniment datorită unui singur titlu, prin care am putut descifra o evoluție, un progres artistic demn de exigențele contemporaneității — *Mandarinul miraculos de* Bartok-Lengyel-Seregi.

Gr. C.

Muzică pentru orgă în interpretarea lui Joseph Gerstenengst

O interesantă inițiativă a Filarmonicii bucureștene de a prezenta iubitorilor de muzică cicluri din literatura orgii, de-a lungul veacurilor, a debutat cu două concerte susținute de Joseph Gerstenengst.

Atenția d-sale în alcătuirea programelor s-a îndreptat mai ales către preclasici pe de o parte — către romantici și contemporani de pe altă parte. Criteriul care a determinat această selecție a constat din dorința de a include piese reprezentative pentru perioadele respective cît și de a aduce în concert lucrări necunoscute sau cîntate mai rar. Muzica unui clasic — Mozart — formase punctul central al unui alt recent program și de aceea interpretul a preferat să „sară" peste această perioadă. Nu mai puțin,

șirul lucrărilor alese debutează la 1 500 pentru a sfîrși în zilele noastre. O unitate în concepția interpretatorică a reușit să lege într-o continuitate aceste piese aparținînd cîtorva secole și să imprime pecetea personalității unui instrumentist ce se dovedește a fi și un fin muzician. Ce caracterizează, în general, interpretarea lui Gerstenengst ? Un deosebit *simț al culorii.* Și, cînd vorbim despre culoare în cazul unei interpretări organistice, trebuie să subliniem că această calitate nu reprezintă doar un adjuvant sau un element de atmosferă, ci devine un factor esențial ce decurge din însăși structura lucrării și de care depinde eficiența unei redări fidele și elocvente. Căci orga, pe cît de complexă, — poate fi totodată (printr-o abordare mai superficială) și limitată expresiv sau chiar — ceea ce pare și mai paradoxal pentru acest instrument ce prin structura lui poate concura o orchestră — uneori monocromă.

Muzica romantismului ne-a dezvoltat sensibilitatea nuanțelor, a gradării creșterilor, a contrastelor, la care impresionismul a adăugat flou-ul, irizarea, sugerarea imperceptibilului. Dimpotrivă, orga expune un sunet cu francheță, conturîndu-i net toată durata și exclude (sau reduce la minimum) — în cadrul *aceluiași* registru, diferențierea de intensitate dintre sunete. De aceea, registrația judicioasă urmărește nu numai ineditul culorii sau diferențierea planurilor sonore ci caută tocmai și *posibilitatea de a crea creșteri, de a grada intensitatea,* corespunzător arhitecturii lucrării respective. Or, tocmai în acest sens subliniem aportul personal și calitatea deosebită de muzician a lui Gerstenengst care, mergînd la structura însăși, a știut să sesizeze esențialul și firul conducător al lucrărilor abordate, redîndu-le cu o vie dinamicitate.

O discuție avută cu J. Gerstenengst dezvăluie încă un criteriu în alegerea registrației : cel al redării caracteristicilor stilului unei epoci și țări, ținînd seama de structura orgii la vremea respectivă. Astfel, în primul recital : pentru muzica italiană (Frescobaldi — „Toccata și canzona în re") registrația e mai simplă — sonoră totuși, dar cu reducerea pedalierului ; la cea spaniolă (Antonio de Cabezon 1500—1566 — „Tierto del cuarto tono") capătă importanță trompetele — ca și, de altfel, în cazul lucrării alese din literatura engleză (Purcell — „Trumpet voluntary") cu atît mai mult cu cît, inițial, lucrarea fusese scrisă pentru alămuri. O dată cu muzica lui L. N. Clérambault („Suite du premier ton") registrația începe să folosească mai multe ance (incluzînd de pildă timbre de oboi, clarinet sau „Vox humana") spre a reda o culoare orchestrală mai bogată și mai subtilă.

Muzica barocului oferă posibilități coloristice din ce în ce mai ample. La cele trei manuale se adaugă acum și pedalierul, cu o linie de sine stătătoare, depășind funcția subalternă de pînă acum de a interveni doar ca „Orgel-punkt". Dacă solicitarea orchestrală se vădește clar la un Buxtehude, de pildă, („Preludiu și fugă în fa major"), ea transpare însă și la Pachelbel, compozitor care, deși a stat în Sud unde orgile erau mai simple, mai reduse, impune totuși o varietate coloristică prin însăși structura lucrării : „Ciaccona" cu 22 (cred) variațiuni. Și, desigur, culminarea acestui prim program nu a putut fi decît muzica lui J. S. Bach, „Preludiu și fugă în mi minor". Trebuie adăugat că, în cadrul acestui recital de muzică veche, a figurat și primul (pare-se) compozitor de orgă român, din Ardeal, Daniel Croner (1656—1740) a cărui muzică a fost transcrisă, după tabulaturi, de către compozitorul Andreas Porfetye.

★

Muzica celui de al doilea recital a debutat cu lucrări ale compozitorilor romantici. Alături de mai puțin cunoscutul Léon Boëlmann („Introducere și Toccata" din „Suita Gotică" op. 25, lucrare de o muzicalitate mai convențională), César Franck („Coral în la minor") se impune prin farmecul armoniei sale, iar Johannes Brahms și Max Reger încearcă să adapteze stilului lor formele polifonice caracteristice preclasicismului („Fuga" — în la bemol minor — și, respectiv „Introducere și Passacaglia" — în re minor). Îmbogățindu-le, într-un fel, printr-un concept armonic mai larg și prin introducerea unor elemente ce țin de structura omofonă, ei riscă totodată să le dilueze intensitatea și coerența expresivă, tocmai prin reducerea rigurozității și consecvenței polifonice. De aceea, cu atît mai salutară a fost înglobarea acestora într-o concepție interpretatorică, în care Gerstenengst a reușit să le dea, printr-o judicioasă registrație scoțînd contraste și dozînd creșterile, un sens direcțional expresiv precis și cursiv.

Din secolul XX am putut asculta lucrări de Flor Peeters (n. 1903, compozitor și profesor) — „Toccată, fugă și imn" op. 28 (cu unele nuanțe modale) și Ernst Pepping (n. 1901) care, ca și Y. N. David este un exponent al clasicismului, fapt vădit și în lucrarea prezentă în program „Concerto II". Dar desigur atenția noastră s-a concentrat asupra lucrărilor „Le Banquet céleste" de O. Messiaen și „Fantasia super Incipit lamentatio" de Andreas Porfetye — două prime audiții ale programului ce aduc într-adevăr spiritul secolului nostru. Nu mai trebuie dovedită, în cazul lui Messiaen, ținuta componistică realmente creatoare, inovatoare, găsirea unui limbaj personal, absolut nou, nu numai ca structură componistică (moduri, ritmuri etc.) dar și ca *manieră* de a concepe și de a scrie pentru orgă.

Dar nu mai puțin trebuie reliefate și deosebitele calități ale lucrării lui Porfetye, ce a fost prezentată cu deosebit succes, ca primă audiție, la Dresda, în 1970. La o primă privire peste partitură, lucrarea ar părea oarecum încă atașată, pe alocuri, de tradiția barocului, prin încadrarea sa metrică în măsurile cunoscute ca și prin pasajele regulate de șaisprezecimi ce ar reedita parcă (desigur mai încărcate cromatic) unele desene ale scriiturii instrumentale preclasice. Totuși — și lucrul acesta apare cel mai evident în partea intitulată „Monodia" muzica evadează din cadrul măsurii (care rămîne doar o formală „punere în pagină") și evoluează cu o libertate ritmică plină de inventivitate și imprevizibil. Dar chiar și acolo unde ritmica se menține la pulsația regulată a grupurilor de șaisprezecimi, sensul expresiv al muzicii este departe de cel al unei reeditări neoclasice, căci densitatea acordică și rapiditatea desfășurării lor face ca ele să nu mai fie sesizate ca atare, independente, ci ca efect global, impunîndu-se ca mase sonore.

Deşi pornind de la premise totalmente diferite şi situîndu-se pe cu totul alte coordonate componistice, există totuşi o caracteristică comună în cele două lucrări ale lui Messiaen şi Porfetye : o nobilă stare de elevaţie. Şi este cu atît mai mare meritul interpretului care a ştiut, în tălmăcirea sa, să reliefeze tocmai procesul interior ce diferenţiază la cei doi drumul spre această stare : la Messiaen, Gerstenengst a creat acea puritate, comunicînd senzaţia revelaţiei poetice. Dimpotrivă, la Porfetye, a subliniat intensitatea proceselor dramatice şi a opunerilor contrastante.

Cele două lucrări aduc valoarea unui inedit ce devine punct de plecare spre noi lucrări, în care concertul componistic se întrepătrunde şi se îmbogăţeşte cu sugestiile instrumentale.

Un nou recital dedicat unor asemenea lucrări credem că ar fi urmarea firească a acestui început ce s-a impus prin calitatea interpretării şi a programului ales.

MYRIAM MARBE

Missa opus 86 în Do major de Beethoven la Conservatorul bucureştean

1970, anul care a marcat evenimentul cultural de excepţională însemnătate, comemorarea a 200 de ani de la naşterea Titanului de la Bonn, a fost nu numai anul triumfului confirmat al creaţiei muzicale beethoveniene dar şi anul redescoperirii şi revalorificării unei întregi serii de lucrări pe care marele compozitor le-a lăsat unei posterităţi ce s-a cufundat cam uşor în comoditatea cunoaşterii numai a opusurilor celebre, neglijînd astfel în mod nejustificat pe celelalte. Cred că în această a doua categorie intră şi Missa în Do major op. 86, lucrare remarcabilă care, deşi nu respiră forţa extraordinară a Missei solemnis, se poate însă detaşa printr-un deosebit echilibru muzical. Momentele dramatice urmate de paginile lirice creează acea alternanţă de tensiuni caracteristică marelui clasic vienez. Ceea ce se remarcă însă în mod deosebit este excepţionala scriitură corală : corul are în această lucrare primul rol ca importanţă, punînd în umbră prin strălucirea sonorităţilor aparatul orchestral sau soliştii. Beethoven l-a gîndit astfel şi l-a realizat la înălţimea geniului său muzical, dîndu-i posibilitatea să-şi gradeze scara treptelor de expresie de la situaţiile cele mai tensionate pînă la momentele de confesiune intimă, adevărată sublimare a comuniunii spiritului uman cu transcendentul noţiunii de neant, de moarte.

Neglijată de repertoriul orchestrelor noastre, Missa în Do major a fost prezentată în concert public (pe datele de 13 şi 16 decembrie) de un ansamblu de studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti sub conducerea lui Constantin Romaşcanu, lector la catedra „Dirijat-Ansamblu coral". Meritul realizării este cu atît mai mare cu cît orchestra era formată din elemente recrutate din cadrul facultăţii „Compoziţie-Muzicologie" — secţia profesori de muzică — (întărită doar de cîţiva suflători din cadrul facultăţii „Instrumente şi Canto") iar corul era alcătuit din studenţii anului V pedagogie cărora li s-au alăturat membrii corului de studio.

Un cuvînt deosebit mai ales pentru aparatul coral care a funcţionat excelent, alternînd cu uşurinţă momentele de dramatic ff cu cele de elevat pp.

Orchestra, în ciuda unor atacuri ezitante, s-a achitat conştiincios şi cu pasiune de sarcina ce-i revenea.

Cvartetul de solişti (Cornelia Şerban-Burada, Rodica Mitrică, Lucian Kozak şi Dan Muşatescu — produse ale secţiei de canto — s-a prezentat omogen, sensibil, însă cu defecţiuni de intonaţie.

Conducătorul ansamblului, Constantin Romaşcanu, deşi a neglijat uneori orchestra în favoarea corului, a obţinut o linie omogenă în interpretarea întregului. Realizarea lui este curajoasă şi plină de promisiuni.

În încheiere o menţiune pentru frumosul cuvînt introductiv al maestrului D. D. Botez care a prefaţat această temerară reuşită.

DAN BUCIU

PREMIERE LIRICE

„Soarele Londrei"

Aşteptam cu interes deosebit această premieră a Teatrului de operetă, anunţată mai de mult ca un prim *musical* românesc. Cum de aproape două decenii moda musicalului, un aşa-zis teatru complet, cu cîntec, dans şi proză, indică drumul de reviriment al genului operetei, verificat de incontestabile succese internaţionale, era şi firesc ca creatorii noştri să caute o soluţie. Deocamdată, soluţia oferită prin *Soarele Londrei* de Florin Comişel şi Nicuşor Constantinescu era un rezultat ce se apropie de scop. Nu îl realizează integral, din două motive. Subiectul, ales după un text de Alexandre Dumas, nu conţine nici o posibilitate românească în realizarea dramaturgică şi muzicală. Structura, pe de altă parte, a întregii lucrări mai mult „ar vrea" să fie decît „este" un musical. Am înclina să apreciem această partitură ca aparţinînd, prin toate datele sale, genului clasic al operetei. Nu este un eşec să scrii o operetă bună, iată de ce considerăm că montarea actualei premiere se îndreaptă, în mod evident, spre un domeniu în care nu abundă reuşitele. *Soarele Londrei* este o asemenea reuşită care va aduce teatrului românesc de operetă noi adepţi, prin intermediul unei creaţii originale. Găsim şi aici prinţi, intrigi, primadone, momente vesele, cuplete, dansuri, le aplaudăm cu o sinceră afecţiune, dîndu-le dreptul de a se situa stilistic alături de numere similare din repertoriul clasic, de la Offenbach încoace.

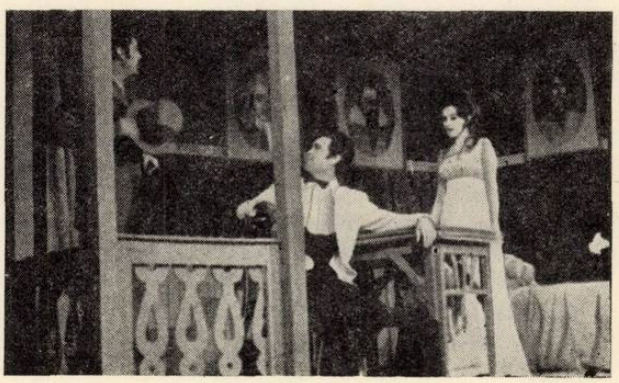
Meritul reuşitei aparţine, în mare măsură, autorului muzicii, Florin Comişel. Ne gîndim la accesibilitatea melodică, la alerta desfăşurare a ritmurilor (nu rareori „aduse" spre tempouri moderne), la sinceritatea lirică a temelor. Sînt merite prin care genul operetei a rămas un preferat al marelui public, merite gîndite fără ostentaţie, dar şi fără prejudecăţi. Posibila împlinire totală a spectacolului are însă

unele probleme nerezolvate. Poate exista un argument pentru alegerea piesei *Kean* de Al. Dumas. Dar tratarea ei, special pentru un spectacol muzical, implica, mai mult decît o transpunere cuminte. Defecte observabile ale originalului se puteau transforma, convergînd spre o construcţie dramaturgică ascendentă. Ori, spectacolul scade spre final, ajungînd chiar să se încheie într-un echivoc al genului, care nu mai este nici teatru, nici operetă. De asemenea, textul semnat de Nicuşor Constantinescu nu tinde spre o colaborare structurală cu muzica, evoluţia efectuîndu-se în paralel, independent, fără susţinere literară deosebită. Vechile texte de duete desuete, cuplete comice bazate pe efecte des întîlnite ne dau prea mult impresia unei impersonale adaptări, într-un spectacol în care libertăţile creatoare nu numai că erau permise, ci şi necesare.

Desigur, o distribuţie de premieră poate sau nu „lansa" o lucrare, o poate sau nu impune atenţiei publicului. De data aceasta, nu avem decît cuvinte de apreciere pentru interpreţi. Ion Dacian este un bun actor, un cîntăreţ de ţinută, format într-un stil autentic, ceea ce îi îngăduie să abordeze cu prestanţă şi expresivitate personaje complexe ale repertoriului de operetă. Secondat de actori-cîntăreţi ca Adriana Codreanu, Toni Buiacici, Gabriel Gheorghiu, Cleopatra Melidoneanu, Ion Dacian reeditează un succes ce aparţine colectivului teatrului pe care îl conduce. O remarcă deosebită pentru rolul de soprană comică : Vali Niculescu afirmînd un talent pe care îl pune în valoare cu elemente egal interesante de actriţă şi cîntăreaţă. Sub conducerea lui Costel Rădulescu, orchestra Teatrului pledează pentru o recepţionare calitativă a muzicii. Nu este însă cazul, în ce priveşte corul încă nemaleabil, şi concepţia coregrafică. Lăsînd la o parte buna impresie pe care o fac dansatorii, ne gîndim că dacă coregraful — Elena Penescu Liciu — ar fi imaginat dansuri mai apropiate de stilul revuistic modern, am fi asistat la un spectacol în care mult doritul musical începea să se înfiripe. Date pro şi contra, privind maniera de construire a montării, ca şi gîndirea creatorilor muzicii şi libretului, stabilesc un echilibru al premierei, în care nivelul atins este mulţumitor, justifică eforturile şi sîntem siguri, stimulează.

Alcor şi Mona

La foarte puţin timp după premiera Teatrului de Operetă, o altă scenă bucureşteană, Teatrul de Comedie, prezintă „o altă" ipostază posibilă a musicalului. De astă dată însă, textul prelucrat aparţine literaturii româneşti — piesa *Steaua fără nume* a lui Mihail Sebastian. Tratarea temei, adaptarea la ceea ce cred autorii spectacolului că trebuie să fie un spectacol cu datele musicalului aparţine regizoarei Sanda Manu, secondată, în textele versificate, de Flavia Buref. Nu intenţionăm să discutăm însă acest aspect, mărginindu-ne la a sublinia că în adaptare, mai mult decît în *Soarele Londrei,* prilejul de a se cînta, a dansa sau în general, de a solicita participarea muzicală este argumentat, creîndu-se o posibilitate minimală de dublare a dramaturgiei specific teatrale cu unele elemente ce depăşesc simpla ilustrare sonoră. Partitura, vădit orientată spre divertismentul muzical revuistic, punctează momente sentimentale, dar totodată, aduce o certă încadrare în epocă, prin sugestii ale stilului modei „anilor 30". Camelia Dăscălescu, compunînd-o, se limitează, în mod deliberat, la mici caracterizări, adoptînd maniera miniaturii, păstrîndu-se deci în umbra discretă a unduirilor piesei lui Sebastian. Sesizăm între aceste miniaturi, prin care schiţarea portretelor personajelor aduce nuanţări în plus, o elementară departajare a tipurilor. Pe de o parte, personaje cu influenţe coloristice apropiate de o oarecare sensibilitate „valahă" — Ichim, Şeful gării, chiar Miroiu — cîntă în stilul romanţelor, punctate pe alocuri cu microritmuri de dans popular. Net diferite, personajele „lumii bune", Mona, Grig, grupul lor de prieteni se încadrează în tematica unui repertoriu de muzică uşoară care, acum cîteva decenii, începuse să asimileze primele succese mondiale ale jazzului. În fine, cele cîteva momente coregrafice — discret, ponderat creionate de Marius Zirra, ca mişcare scenică — constituie tablouri vivante de epocă, unde asemenea tendinţe stilistice se interferează. Camelia Dăscălescu scrie această muzică pentru o mică formaţie cu specific evident de muzică uşoară. Nu din comoditate, ci credem din fidelitate pentru micile intervenţii imaginate. O face cu sensibilitate, care ţine locul unei eventuale generozităţi a inspiraţiei, reuşind, am spune, să dea întregului spectacol într-adevăr un element structural ce poate defini o orientare spre genul musicalului. Dacă în *Soarele Londrei* Florin Comişel depăşise acest gen, apropiindu-se de operetă, aici, în mare parte, apropierea de musical nu ajunge însă „pînă" la scopul



propus. Avem poate ocazia să comparăm două încercări, diferite ca concepție, două experiențe ce indică un drum pentru viitor. Sincer preferăm totuși cea de a doua, mai sensibil orientată spre modernitatea sintezei propuse de această modalitate teatral muzicală. *Alcor și Mona* ne rezervă și o agreabilă surpriză, din partea interpreților. Aproape toți actorii se dovedesc muzicali, cîntă cu un farmec convingător, uneori cu adevărate calități. Ne-am opri în special asupra interpretării Monei, pe care Stela Popescu o realizează impecabil ca actriță, dar în același timp, o cîntă cu o disponibilitate muzicală excelentă, datorită unei voci maleabile, plăcut nuanțată. Urmărind spectacolul Teatrului de Comedie, am avut certitudinea că în teatrul contemporan muzica începe din nou să-și revendice participarea. Este un reviriment al comediei muzicale de care creatorii noștri trebuie să țină seama, deoarece, credem, el se datorează în primul rînd unor noi cerințe conforme esteticii contemporane teatrale. În orice caz, publicul nu numai că acceptă, dar solicită această sinteză, care de fapt nu este nouă, ci dăinuie de la începuturile artei spectacolului.

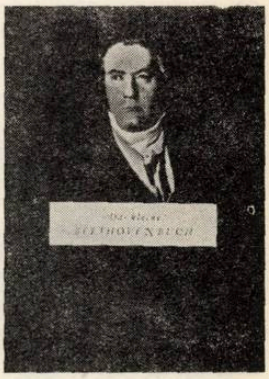
Visul unei nopți de vară

La Conservator, Studioul de operă ne propune premiera *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în versiunea lirică a lui Benjamin Britten. Acest „mini" teatru liric studențesc, care pe vremea lui George Stephănescu ar fi constituit idealul pedagogului de operă, își îndeplinește cu modestie funcția, în afirmarea unor începuturi practice de interpretare vocală. Spunem cu modestie, deoarece majoritatea realizărilor se păstrează încă la nivelul scuzei condițiilor tehnice și de experiență, atunci cînd activitatea riscă a fi comparată cu „surorile" mai mari, Operele propriu-zise. Dar, deseori, grăuntele de aur poate fi mai lesne descoperit aici, chiar dacă poartă încă amprenta devenirii. Clasa de operă a lui A. I. Arbore, oferă un juvenil „vis de vară", continuînd meritoria orientare spre repertoriul nou, începută cu *Prizonierul* de Dallapicola. Desigur, chiar pentru o lucrare relativ contemporană, rezultatul trebuie apreciat ca producție profesionistă în sine, privit în perspectiva plasării viitorilor absolvenți pe traiectoria relației viitoare cu publicul. Ceea ce am urmărit în această premieră ne promite cîteva voci — Mariana Coidum, Veronica Gîrbu, Aida Săvescu, Gheorghe Crăsnaru, Eduard Forgo — mai puțin însă viitori actori. Poate, regia a gîndit spectacolul ca o feerie asemănătoare serbărilor școlare costumate. Poate a vrut mai mult... Dar, cu simplismul (nu simplitatea) pe care am întîlnit-o în joc, scenografie, costume, rezultatul este mai degrabă grotesc. Un vis tulburat de viziuni nu întotdeauna pe măsura idealurilor marelui Will. Ai impresia că fiecare face ce poate, că efortul pentru a suplini carențele tehnice (sau de imaginație) este conștient. Acestui efort îi aducem meritatele laude căci sîntem convinși că „cauzele sînt bune". Orchestra și corul Studioului (prezențe ce atestă reușite de organizare), conduse de Grigore Iosub și Gh. Popescu își aduc contribuția la același efort colectiv, ceea ce este măcar un semn de tinerețe.

GRIGORE CONSTANTINESCU

vitrina publicațiilor străine

CĂRȚI ÎNCHINATE BICENTENARULUI BEETHOVEN



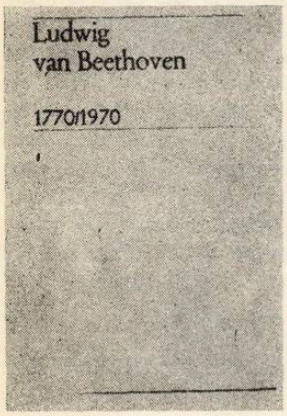
PAUMGARTNER, BERNHARD. DAS KLEINE BEETHOVENBUCH. **SALZBURG, RESIDENZ VERLAG, 1968, 144 p.**

Micromonografia lui B. Paumgartner se înscrie în rîndul tipurilor ideale de carte de popularizare : stil cursiv, idei originale asupra marelui „general al muzicii", documentare „la zi", ilustrație inedită și bogată (alb-negru și color), format mic. Cel mai interesant capitol al lucrării, introducerea, îl determină pe cititor să parcurgă cu cert interes și restul paginilor. În introducere B. Paumgartner selectează critic literatura de specialitate, delimitează legenda de realitate, descoperă izvoarele autentice ale operei bethoveniene, luminează drumul creației, explică fondul revoluționar al gîndirii compozitorului. Capitolele următoare (*Originea familiei și tinerețea, Beethoven în Viena, Perioada pînă la „Eroica", Etapa de după „Eroica", Un deceniu de îmbelșugată creație, Intre timpuri, Împlinirea*) autorul le desfășoară strîns legat de partituri și de sursele documentare.

Imaginea lui Beethoven oferită de B. Paumgartner se impune prin precizia portretului, prin sugestivitatea redării epocii, prin subtilele considerații estetice asupra operei.

LUDWIG VAN BEETHOVEN — 1770—1827. **ZUM BEETHOVEN-JAHR 1970, BERLIN, DEUTSCHER KULTURBUND, 1970, 87 p.**

Însumînd cinci studii de popularizare asupra compozitorului, fragmente din scrisori, cugetări ale lui Beethoven și despre Beethoven, catalogul general al lucrărilor, discografie realizată în 1970 în R.D.G., bibliografie selectivă asupra compozitorului, precum și programul manifestărilor sărbătoririi bicentenarului în R.D.G., broșura oferă un util material documentar de multilaterală informație. Prof. Walther Siegmund-Schultze semnează două studii (unul biografic și altul de analiză a operei *Fidelio, Simfoniilor nr. 3* și *nr. 9, Sonatei „patetica"* și *Cvartetului de coarde op. 59, nr. 1)* punînd accentul asupra sensurilor ideologice ce se desprind din aceste piese ce punctează semnificativ drumul creator al marelui compozitor. O privire contemporană asupra lui Beethoven azi (dr. Paul Michel) și o subtilă analiză a interpretării *Sonatelor pentru pian* (prof. Dieter Zechlin) completează materialul de fond al broșurii.



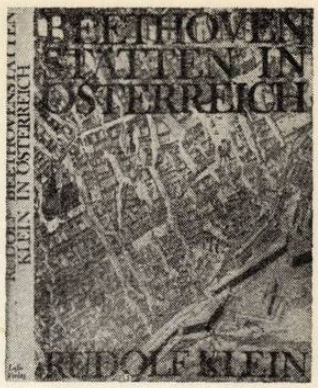
LUDWIG VAN BEETHOVEN — 1770—1970. **BONN-BAD-GODESBERG, INTER NATIONES, 1970, 87 p.**

Alcătuit din două părți precis profilate (una de analiză documentară și alta de estetică contemporană), volumul tipărit cu prilejul Congresului internațional de la Bonn (septembrie 1970) de către Institutul relațiilor culturale cu străinătatea oferă o imagine complexă, vie, adesea contradictorie, asupra lui Beethoven. Se desprinde în chip deosebit studiul de serioasă probitate științifică al prof. Joseph Schmidt-Görg, directorul Arhivelor Beethoven din Bonn, ce ne introduce pe calea sigură, desprinsă de legendă și anecdotică, a biografiei marelui compozitor. *Stadiul cercetării beethoveniene* (Emil Platen) și o prezentare a *Arhivelor Beethoven din Bonn* (Hans Schmidt) îngăduie oricărui cercetător să pătrundă în „laboratorul" muzicologic de specialitate privind problematica beethoveniană. Inedit, bine orientat, bogat în informații, ne apare studiul *Legăturile internaționale în viața și opera lui Beethoven* de prof. Günther Massenkeil. Succint și sugestiv ca idei, studiul lui Hans Joachim Marx intitulat *Beethoven ca om politic.* Partea a doua a volumului *(Beethoven heute)* prezintă idei fugitive, fragmentare, adesea neconcludente și contradictorii exprimate de-a lungul ultimilor ani în ziare și interviuri de către Igor Stravinski, Andor Földes, Leonard Bernstein, Karlheinz Stackhausen, Mauricio Kagel și Friedrich Gulda. Excepțîndu-l pe Stravinski, restul muzicienilor citați nu aduc „contribuții", ci simple păreri, unele exprimate în grabă, unilaterale, ironice (Kagel, Bernstein). Excepțională se prezintă însă bibliografia volumului, precum și prezentarea grafică.

LISSA, ZOFIA. POLONICA BEETHOVENOWSKIE. **KRAKOVIA, POLSKIE MYDAWNICTWO MUZYCZNI, 1970, 169 p.**

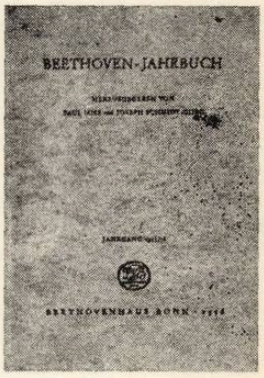
Carte de inedită contribuție muzicologică la conturarea imaginii legăturilor lui Beethoven cu răsăritul Europei, volumul prof. Zofia Lissa analizează multilateral rolul folclorului polonez în creația titanului, precum și influența operei sale asupra compozitorilor polonezi din sec. 19—20. Descoperind un bogat material documentar în ziarele, revistele și arhivele poloneze, Zofia Lissa pune la îndemîna tuturor cercetătorilor de peste hotare un remarcabil fond documentar pentru studii viitoare. Este interesantă investigația întreprinsă de autoare pentru depistarea unor izvoare folclorice poloneze în opera lui Beethoven *(Triplul-concert, Cvartetul op. 59, Serenada în Re major, op. 8).* Ampla bibliografie, indicele de nume proprii, bogatul material muzical și ilustrativ (în bună parte inedit) conferă lucrării virtuțile unei cărți de referință muzicologică.

KLEIN, RUDOLF. BEETHOVENSTÄTTEN IN ÖSTERREICH. **VIENA VERLAG ELISABETH LAFITE, 1970, 179 p.**



Parcurgînd meleagurile austriece ale lui Beethoven prin intermediul unui competent „ghid" (Rudolf Klein) cititorul va înțelege mai bine condițiile istorice, politice și sociale în care a trăit și a creiat marele compozitor. Autorul folosește un impresionant arsenal de elemente topografice, arhivistice. epistografice, iconografice etc. pentru fiecare locuință, sală de concert, casă de creație și odihnă, teatru, castel etc. legate de numele compozitorului. O temă aparent aridă a căpătat — prin iscusita pană a lui Rudolf Klein — viață, consistență, lucrarea îmbinînd organic caracterul de ghid turistic cu cel de sursă documentară biografică. Lista adreselor, bibliografia amplă, indexul de nume proprii — ușurează parcurgerea volumului, excelent ca idee și prezentare grafică.

BEETHOVEN-JAHRBUCH. HERAUSGEGEBEN VON PAUL MIES UND JOSEPH SCHMIDT-GÖRG. JAHRGANG 1955—1956. BONN. BEETHOVENHAUS, 1956, 156 p.



Publicație periodică a Arhivelor Beethoven din Bonn, anuarul din 1956 se impune printr-o suită de remarcabile materiale, majoritatea bazate pe documente și teme de cercetare inedite. Prof. J. Schmidt-Görg comentează o suită de scrisori necunoscute provenite din familia Brunswik, Weise Dagmar se ocupă de ediția în facsimil a *Sonatei Waldstein,* Prof. Hermann Beck analizează — cu o rară migală — problema atît de controversată a tempoului în lucrările lui Beethoven, Ludwig Misch descifrează trăsăturile personale ale compozitorului în *Simfonia I-a.* Dintre materialele „străine" se impune *Bibliografia beethoveniană în limba japoneză din 1915 pînă în 1956* redactată de Sakka Keisei. Publicația periodică a Arhivelor din Bonn merită a fi cercetată cu atenție întrucît include cu regularitate bibliografii anuale de pe toate meridianele asupra lui Beethoven (la p. 131, de pildă, figurează revista Muzica, nr. 5, 1951 cu articolul *O scrisoare inedită a lui Beethoven).*

VIOREL COSMA

De peste hotare

CONGRESUL „LUDWIG VAN BEETHOVEN" BERLIN, DECEMBRIE — 1970

Festivitățile organizate în cinstea bicentenarului Beethoven, care s-au desfășurat la Berlin în luna decembrie, au încheiat cu strălucire o largă serie de concerte și prelegeri care, pe parcursul întregului an 1970, au constituit un vibrant omagiu adus marelui muzician german.

Pornindu-se de la ideea însemnătății deosebite pe care o au răspîndirea și cunoașterea aprofundată a creației beethoveniene, manifestările omagiale au fost pregătite cu multe luni în urmă din inițiativa unui comitet alcătuit din 50 înalte personalități ale vieții publice și culturale din R. D. Germană, sub conducerea directă a președintelui Consiliului de Miniștri, Willi Stoph.

Această acțiune care a antrenat însemnate forțe muzicale a devenit o mare sărbătoare a întregii țări. Imaginea lui Beethoven, omul și creatorul, te întîmpina peste tot : au fost puse în vînzare partituri, biografii, lucrări de muzicologie, a apărut frumoasa integrală a operelor titanului editată de Casa de discuri Eterna, într-o prezentare grafică ce a apropiat două mari genii ale omenirii : Beethoven și Michelangelo.

La Academia artelor din Berlin o Expoziție, deschisă toată luna decembrie, și-a propus redarea vieții și activității compozitorului, cu ajutorul manuscriselor și reproducerilor.

Desigur, cele mai de seamă manifestări în cinstea lui Beethoven au fost Congresul și Festivalul Internațional, organizate între 10 și 18 decembrie.

Două teme generale au stat la baza discuțiilor purtate în cele trei zile ale Congresului : „Imaginea lui Beethoven de-a lungul istoriei" și „Realismul său clasic". Desprinzîndu-se din aceste mari teme, subiectele abordate s-au grupat în jurul cîtorva probleme principale. Mai întîi, Beethoven și epoca sa, aici intrînd în dezbatere concepțiile sale politice și etice, influența ideilor

Revoluției franceze, legăturile cu oamenii de artă contemporani lui, preocupările multilaterale, interesul său pentru zone de cultură foarte diverse. Un alt grup de subiecte s-au îndreptat, pe de o parte, spre problema izvoarelor operei beethoveniene și, pe de alta, spre influențele ei asupra muzicienilor care i-au urmat.

Teme cu caracter general așa cum ar fi : „Umanismul profund al operei lui Beethoven", „Puterea conflictului în realismul său clasic", „Dialectica în construcția dramaturgică a muzicii de scenă", „Problema idealului în Simfonia a IX-a și particularitățile dezvoltării ei muzical-dramaturgice", „Dialectica ideii de luptă în muzica lui Beethoven", „Dinamica beethoveniană în aparițiile ei structurale și constructoare de forme", au constituit fondul unor ample expuneri. Deosebit de interesante s-au dovedit și comunicările cu caracter de strictă analiză muzicală care s-au referit la elementul concertant și simfonismul în creațiile beethoveniene, la rolul polifoniei, la modalitățile de folosire a improvizației la pian, la lucrările tîrzii și forma ciclică clasică, la particularitățile structurale ale unor lucrări cum sînt : ciclul de lieduri „Către iubita de departe", Sonatele pentru pian, Cantatele de la Bonn, muzica la „Egmont". Dintre muzicologii germani s-au remarcat prin interesul și ținuta științifică a comunicărilor lor Harry Goldschmidt și Georg Knepler.

Trebuie să menționăm de asemenea un capitol de seamă al dezbaterilor, care a reflectat influența operelor lui Beethoven în lume, capitol susținut în bună măsură de muzicienii oaspeți.

De subliniat comunicarea plină de interes a muzicologului Vasile Tomescu intitulată „Sensuri și valori ale muzicii lui Beethoven în cultura românească". Urmărind cu atenție toate manifestările închinate lui Beethoven pe teritoriul țării, de la cele mai vechi pînă în ziua de azi, el a surprins larga receptivitate a publicului și muzicienilor români la marile valori ale artei universale.

Interpretarea lucrărilor beethoveniene a constituit și ea tema a numeroase expuneri și discuții. În fine, un alt domeniu vizat a fost cel al importanței pe care o prezintă pătrunderea operei și ideilor marelui muzician în lumea spirituală contemporană, în procesul de consolidare a societății socialiste.

Ședințele Congresului au fost conduse de marcante personalități din cercurile muzicale ale R. D. Germane și ale altor țări prietene. Ca invitat de onoare, compozitorul Zeno Vancea a prezidat, la rîndul său, una dintre conferințe.

Desfășurate în marea lor majoritate în somptuoasa sală a Operei Germane de Stat, concertele Festivalului Beethoven au prilejuit întîlnirea cu cele mai bune ansambluri din Berlin, Dresda și Leipzig, cu valoroși soliști și șefi de orchestră. Ele au dat măsura înaltului nivel artistic la care se situează astăzi viața de concert a R. D. Germane.

Ceea ce am admirat în primul rînd a fost pregătirea tehnică cu totul remarcabilă a orchestrelor simfonice : omogenitatea partidelor, puritatea intonației, precizia atacurilor.

S-a evidențiat de asemenea și o concepție limpede în interpretarea muzicii beethoveniene : sobrietatea care nu înseamnă totuși rigiditate, foarte curate frazări și reliefări ale planurilor sonore.

Două temperamente dirijorale au dominat : Otmar Suitner și Kurt Masur ; primul mai abrupt, cu contraste și izbucniri ce au uneori o notă teatrală, celălalt dezvăluind un lirism interiorizat, nu lipsit însă de forță și nerv.

Un veritabil entuziasm a stîrnit reprezentarea operei „Fidelio", un spectacol de o rară armonie și un exemplar echilibru clasic. Distribuția a reunit patru cîntăreți cu prestanță vocală și scenică : Ludmila Dvorakova — Leonora, Theo Adam — Don Pizzaro, Siegfried Vogel — Rocco, Martin Ritzmann — Florestan. Montarea mi s-a părut simplă dar de efect, modernă fără a fi însă șocantă. Momente ca cel al apariției deținuților din străfundurile închisorii sau cel al bruștei luminări din final au fost deosebit de impresionante.

Corurile, așa cum au apărut de fapt în toate celelalte concerte, ne-au dat prin acuratețea cîntului și a dicțiunii imaginea unei puternice tradiții păstrată cu toată grija de către interpreți.

Execuția Missei solemnis sub bagheta dirijorului Rolf Kleinert s-a bucurat de valoroasa participare a sopranei române Emilia Petrescu.

Din Festival nu a lipsit nici muzica de cameră, și aici trebuie în primul rînd citat fermecătorul recital de lieduri susținut de tenorul Peter Schreier, astăzi unul dintre cei mai renumiți cîntăreți ai lumii. Varietatea nuanțelor expresive se unește în interpretările sale cu o deosebită calitate a vocii.

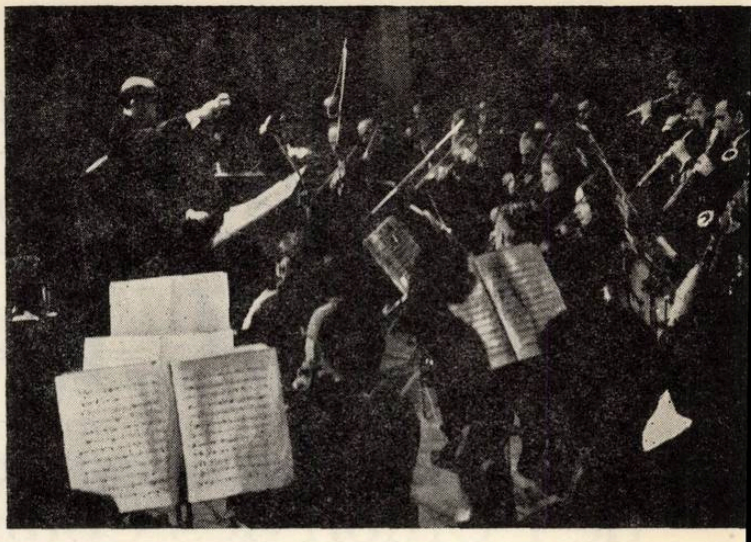
Seria concertelor berlineze a avut ca oaspeți de onoare pe pianistul Emil Ghilels și de asemenea Orchestra simfonică din Leningrad condusă de reputatul dirijor Evgheni Mravinski.

Concertul festiv din 16 decembrie care s-a desfășurat în prezența conducătorilor de partid și de stat ai R. D. Germane a fost dirijat de Kurt Sanderling la pupitrul Orchestrei simfonice din Berlin. Am ascultat cu această ocazie o Simfonie a V-a de mare noblețe a expresiei și plină de dramatism.

Executată în ultima seară a Festivalului, Simfonia a IX-a a marcat punctul culminant al Festivităților, mai ales prin măreția și sincera emoție cu care a fost redat mesajul ultimei părți.

OLGA GRIGORESCU

Instantanee muzicale albaneze



O țară cu oameni harnici, cu un bogat și variat folclor, cu o industrie în plină dezvoltare, cu instituții de cultură și artă, cu ogoare roditoare și sonde, cu oameni de știință și artiști, cu copii, adolescenți și tineri dornici de a învăța, iată noua Albanie !

În cele două luni, timp în care am activat la Institutul de arte din Tirana, am asistat la multe evenimente artistice. În primul rînd, la spectacolele date de Ansamblul de folclor din Tirana, laureat în 1970, la Dijon, cu Premiul „Colanul de aur". Un premiu pe deplin meritat, datorită varietății și frumuseții costumelor, perfecțiunii și expresivității dansurilor, frumuseții melodiilor, ca și bogăției ritmice. Muzica, jocurile, costumele și instrumentele populare sînt remarcabil valorificate, iar spectacolul lasă o impresie greu de uitat.

În luna noiembrie a anului 1970, în cadrul bicentenarului nașterii lui Beethoven, ansamblurile artistice din capitala Albaniei — Orchestra simfonică a Radiodifuziunii, reunită cu orchestra, corul și soliștii Operei — au executat *Simfonia a IX-a*, sub conducerea dirijorului Tegja Rifat. Concertul s-a bucurat de mult succes, și, ca urmare, a fost repetat de mai multe ori.

Opera de Stat din Tirana își desfășoară activitatea pe mai multe planuri : prezintă spectacole de operă și balet și organizează recitale instrumentale și vocale. Menționăm că cea mai mare parte din repertoriul liric și de concert o constituie creația autohtonă. Compozitori ca C. Zadeja, Konstantin Trako, T. Harapi, F.Ibraimi, C. Zoraqi, P. Gaci, T. Daija, P. Jakova, ș.a. sînt creatori talentați și bine pregătiți din punct de vedere profesional. De asemenea, arta interpretativă dispune de reprezentanți valoroși ca Tegja Rifat și Mustafa Krandea (dirijori), Zhani Tsiko (violonist), Muharrem Denisi și Gezim Laro (violoncelișți), Margerita Kristidhi, Anita Tartari și Robert Radoja (pianiști), Nina Mula și Gjenovefa Heba (soprane), Gaqo Cako și Hysen Kocia (tenori), Ramiz Kovaci și Hysen Kurti (baritoni), Zoica Haxho și Ganimet Vendresha (balerine), Agron Aliaj și Petrit Vorpsi (balerini) ș.a.

Institutul de folclor duce o muncă asiduă de colectare, de cercetare și de selectare a folclorului literar și muzical ; organizează festivaluri pe regiuni și publică studii de sinteză asupra folclorului albanez.

În aprecierea realităților artistice din R. P. Albania trebuie avut în vedere faptul că totul a fost luat de la început, fără nici o tradiție, abia după eliberare. Singura artă care a existat în regimul trecut a fost arta populară.

Desigur, în cele două luni cît am fost oaspetele Institutului de arte din Albania, nu am putut surprinde în totalitate evenimentele și manifestările artistice, dar, în linii mari, mi-am putut da seama că acolo există o viață artistică intensă, în concordanță cu dezvoltarea economică și industrială a țării.

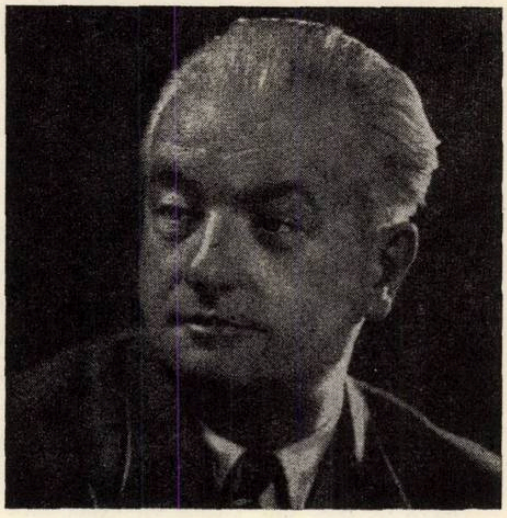
AUREL POPA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Silhouettes

ION VASILESCU



Tenu pour la personnalité la plus représentative de la création roumaine de musique légère, le compositeur ION VASILESCU demeure l'exemple toujours vivant et éloquent de l'artiste profondément attaché à la culture nationale et au climat spirituel de son époque.

Expression d'une noble inspiration, d'une sensibilité poétique aussi riche que généreuse, d'un invincible optimisme, sa musique s'est acquise, à juste titre, une large popularité et ses mélodies — qui se comptent par centaines — se sont inscrites parmi les valeurs du trésor musical roumain.

Né le 4 novembre 1903, à Bucarest, ION VASILESCU commence ses études musicales au Conservatoire Cornetti *de Craiova (1914—1916 et 1919—1923), avec Ion Soloviu (théorie-solfège), George Fotino (harmonie), Ida Capatti (violon). Il poursuit ses études au Conservatoire de Bucarest (1923—1924) avec Alfonso Castaldi (harmonie, contrepoint) et les parfait à la* Schola Cantorum *de Paris (1924—1926) avec Paul de Flem (contrepoint).*

Chef d'orchestre au Théâtre National de Craiova (1921—1923, 1926—1930), professeur de musique au Lycée Frații Buzești, *au Collège* Nicolae Bălcescu, *au Lycée Militaire* D. A. Sturdza *et à l'Ecole normale d'instituteurs de Craiova (1926—1932), professeur de théorie-solfège au Conservatoire* Cornetti *de la même ville (1926—1930), enfin chef d'orchestre des théâtres de revue „Cărăbuș". Alhambra" et „Gioconda" ainsi qu'au Théâtre des Variétés de Bucarest (1930—1955). Décédé le 1 décembre 1960.*

DISTINCTIONS

I-re mention du Prix national de Composition *George Enescu* (1926) ; Prix d'Etat (1952 et 1954) ; Ordre du Travail, III-e cl. (1953) ; Maître Emérite de l'Art (1957).

OEUVRE

Musique de théâtre :

Familia Chiț-Chiț (La famille Chiț-Chiț) de Ion Pas, 1927 ; *Inimi de ciocolată (Coeurs de chocolat)*, comédie musicale, livret de Nicușor Constantinescu et N. Vlădoianu, 1933 ; *Fata șefului de gară (La fille du chef de gare)*, comédie musicale, livret de Nicușor Constantinescu, 1935 ; *De la munte la mare (De la montagne à la mer)*, comédie musicale, livret de E. Mirea et H. Nicolaïde, 1938 ; *Un vals ca pe vremuri (Une valse comme jadis)*, opérette en 3 actes, livret de Nicușor Constantinescu et E. Mirea, 1940 ; *Suflet candriu de papugiu (Esprit timbré de voyou)*, comédie musicale, livret de Tudor Mușatescu, 1940 ; *„Sînziana și Pepelea"*, féérie musicale d'après le livret de même nom de Vasile Alecsandri.

Musique de film :

O noapte de pomină (Une nuit formidable), mise en-sc. Ion Sahighian, 1939 ; *Răsună valea (La vallée résonne)*, ms.-en-sc. Puiu Călinescu, musique en collab. avec Marcel Breslașu, 1948 ; *Nepoții gornistului (Les neveux du trompette)*, musique en collab. avec Ion Dumitrescu, 1952 ; *Domnul Mărăcine (Monsieur Mărăcine)*, 1953 ; *Cu marinarii noștri (Avec nos marins)*, 1954 ; *Nufărul roșu (Nénuphar rouge)*, ms.-en-sc. Gheorghe Tobias, 1955 ; *Directorul nostru (Notre Directeur)*, ms.-en-sc. Jean Georgescu, 1955 ; *Băieții noștri (Nos gars)*, ms.-en-sc. Gheorghe Vitanidis et Anastasia Anghel, 1959.

Musique symphonique :

Trois fragments symphoniques en style roumain, 1930.

Musique de chambre :

Trois mouvements en style roumain p. quatuor à cordes, 1926 ; *Thème à variations p. quatuor à cordes*, 1950 ; *Deux études concertantes p. piano seul*, 1956.

Arrangements de folklore :

„Foaie verde foi și nalbă" (Feuille verte, feuilles et rose-trémière), 1956 ; *„Ieși mîndruțo la portiță" (Sors, ma belle, à la porte)*, 1956.

Musique chorale :

„Joc de bucurie (Asta-i hora horelor)" (Danse de joie — c'est la horà des horàs), vers de Eugen Frunză ; *„Macină mai iute, moară" (Mouds, plus vite, moulin)*, vers de N. Stroe, P. Maximilian et Al. Felea, 1951, Bucarest, Ed. Musicales ; *„Revedere" (Revoir)*, vers de St. Iureș, 1955 ; *„Dor, dor și iar dor" (Désir, désir, toujours désir)*, vers de Mariana Dumitrescu, 1956 ; *Slăvim libertatea (Hommage à la liberté)*, cantate, vers de Mihu Dragomir, 1959.

Musique légère :

„Azi noapte te-am visat" (Cette nuit, j'ai rêvé de toi), vers de N. Vlădoianu et N. Constantinescu, 1933, Bucarest, Ed. „Armonia", 1934 ; *„Pentru tine am plîns" (C'est pour toi que j'ai pleuré)*, vers de N. Vlădoianu et N. Constantinescu, 1933, Bucarest, Ed. „Armonia", 1934 ; *„Să-mi cînți un cîntec de iubire" (Chante-moi une chanson d'amour)*, vers de N. Constantinescu, dans *MELODII ALESE*, Bucarest, Ed. Musicales, 1961—1963 ; *„Vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seară" (Veux-tu qu'on se rencontre Samedi soir)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1934 ; *„Fetițele din București" (Les petites femmes de Bucarest)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1934, Bucarest, Ed. „Armonia", 1935 ; *„Pentru prima oară-n viața mea iubesc (J'aime, pour la première fois)*, vers de St. Cristudulo, V. Vasilache et I. Vasilescu, 1934, Bucarest, Ed. „Armonia", idem Ed. de la Société Roumaine d'Edition, idem Ed. Musicales dans *MELODII ALESE*, 1961 et 1963 ; *„Te-am așteptat plîngînd" (Je t'ai attendu en pleurant)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1935, Bucarest, Ed. „Armonia" ; *„Nu-ți pare rău cînd vezi că plîng" (Ne regrettes-tu pas de me voir pleurer)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, 1936, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; *„Hai acasă puișor" (Rentrons, mon petit)*, vers de N. Constantinescu et N. Vlădoianu, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; *„Ți-am luat un mărțișor" (Je t'ai acheté un breloque)*, vers de N. Constantinescu, E. Mirea et N. Vlădoianu, 1937, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; *„Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea" (Viens voir Bucarest la nuit)*, vers de E. Mirea, N. Constantinescu, 1937, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1937 ; idem, Ed. Musicales, dans *MELODII ALESE*, 1961 et 1963 ; *„Habar n'ai tu" (Qu'est-ce que tu en sais)*, vers de E. Mirea, Ion Vasilescu, 1938, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1938 ; *„Așa-mi bate inima" (Mon coeur fait tic-tac)*, vers de E. Mirea et Ion Vasilescu, 1938, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1938 ; *„Astăzi e ziua ta" (Aujourd'hui c'est ta fête)*, vers de E. Mirea, 1939, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1939 ; idem, Ed. Musicales dans *MELODII ALESE*, 1961 et 1963 ; *„Mi-am pus busuioc în păr" („J'ai piqué du basilic dans mes cheveux)*, vers de N. Kanner, Ion Vasilescu et N. Vlădoianu, 1939, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1939 ; *„Țărăncuță, țărăncuță" (Ma petite paysanne)* vers de N. Vlădoianu, E. Mirea et P. Maximilian, 1939, Bucarest, Ed. „Ticu Eșanu", 1940 ; *„La margine de București" (Dans la banlieu de Bucarest)*, vers de I. Vasilescu, 1940, Bucarest, Ed. de la Soc. Roumaine d'Edition, 1940 ; *„Înțeleg" (Je comprend)*, vers de St. Cristodulo, V. Vasilache et I. Vasilescu, 1940, Bucarest, Ed. de la Soc. Roum. d'Edition, 1940 ; *„O strîngere de mînă" (Une poignée de main)*, vers de E. Mirea et I. Vasilescu, 1940, dans *MELODII ALESE*, Bucarest, Ed. Musicales, 1961 et 1963 ; *„Cîntă d-alea de-ale noastre" (Chante, de ces chansons, des nôtres)*, vers de E. Mirea et P. Maximilian, 1949, Bucarest,

ESPLA, 1954 ; *„La balul de Simbătă seară" (Au bal du Samedi soir)*, vers de P. Maximilian et Al. Felea, 1952, dans *MELODII ALESE*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *„Drag îmi e bădița cu tractorul" (Oh, que j'aime mon chéri sur son tracteur !)* vers de Genoviev Ionașcu, 1952, Bucarest, ESPLA ; *„Firicel de floare albastră" (Brin de fleur bleue)*, vers de E. Mirea, 1952, Bucarest, ESPLA, 1955 ; *„Astă seară dansezi numai cu mine" (Ce soir tu ne danses qu' avec moi)*, vers de P. Maximilian et Al. Felea, 1952, Bucarest, ESPLA, 1954 ; idem dans *MELODII ALESE*, Ed. Musicales, 1961 et 1963 ; *„Bună seara, fericire" (Bonsoir, mon bonheur)*, vers de E. Mirea, 1955, Bucarest, ESPLA, 1959 ; *„Știu că mă iubești și tu" (Je sais que tu m'aimes aussi)*, vers de Păuna Răzvan, 1956, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *„E minunat, e-ncîntător" (Si tu reviens)*, vers de I. Vasilescu, 1958, dans *MELODII ALESE*, Ed. Musicales, Bucarest, 1963 ; *„Cînd depărtarea ne va despărți" (Quand des lieues nous sépareront)*, vers de E. Mirea, Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *„Melodii alese"* (édition soignée par Radu Șerban), Bucarest, Ed. Musicales, 1961, idem, 1963 (2-e éd.) ; idem, 1969 (3-e éd.) ; contenu sélectionné : *„Iubesc, iubesc, iubesc" (J'aime, j'aime, j'aime)*, *„Cel mai frumos tangou din lume (Le plus beau tango du monde)*, *„Pentru prima oară-n viața mea iubesc" (J'aime pour la première fois)*, *Foxtrott*, *„Să-mi cînți un cîntec de iubire" (Chante-moi une chanson d'amour)* ; *„Nu mă uita" (Ne m'oublie pas)*, *„Mi-e drag de tine" (Je t'aime)*, *„Rămîi cu bine dragostea mea" (Adieu, mon amour)*, *„Ar fi păcat" (Ce serait dommage)*.

BIBLIOGRAPHIE

BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; CORCIOVESCU, Cristina, *Cineaști români. Dicționar bio-filmografic*, Bucarest, „Apimondia", 1969 ; DEDA, Edmond, *Parada muzicii ușoare românești*, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; DUMITRESCU, Ion, *Cîntărețul dragostei și al optimismului*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 5 ; FROST, Ana, *Ion Vasilescu, poet al melodiei*, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; MUȘATESCU, Tudor, *Ion Vasilescu, tentativă de portret*, dans CORTINA, Bucarest, 23 nov. 1940 ; *Ne scrie Ion Vasilescu*, dans CORTINA, Bucarest, 25 déc. 1941 ; PANDELESCU, J. V., *Seară de cîntece Ion Vasilescu*, dans MUZICA, Bucarest, 1957, no. 5 ; PREDESCU, Lucian, *Enciclopedia Cugetarea*, Bucarest, Ed. „Cugetarea", 1940 ;

DISCOGRAPHIE

Pentru tine am plîns — EDC 155 et EDC 189, voix ; Nicolae Nițescu, EDD 1088, voix : Mia Braia ; *Fetițele din București* — 45 EDC 222, EDD 98, EDE 056, EDE 071, Orch. „Electrecord" ; *Ți-am luat un mărțișor* — EDC 181, voix : Nicolae Nițescu ; *Țărăncuță-țărăncuță*, 45 EDC 919, voix : Lidia Andronescu ; *Așa-mi bate inima* — EDC 320 ; *O strîngere de mînă* — EDC 181, voix : Gică Petrescu, EDE 0125, vers. orchestrale ; *Prima oară-n viața mea iubesc* — EDC 181, voix : Dorina Drăghici ; *La balul de Simbătă seară* — EDD 9, Orch. des Variétés, dir. Ion Vasilescu ; *Drag îmi e bădița cu tractorul* — EDE 050, voix : Dorina Drăghici ; *Bună seara, fericire* — EDC 117, voix : Nicolae Nițescu ; *E minunat, e-ncîntător* — EDE 051 et EDD 98 (en français ; *Si tu reviens)*, voix : Gigi Marga ; *Din creația lui Ion Vasilescu* — EDD 1088, EDE 0230, 45 EDC 10000 ; *Dă-i cu șpriț pîn-la ziuă* — EDC 952, voix : G. Petrescu ; *Habar n'ai tu* — EDC 258, Orch. „Electrecord".

ANA FROST

Premières auditions roumaines décembre 1970

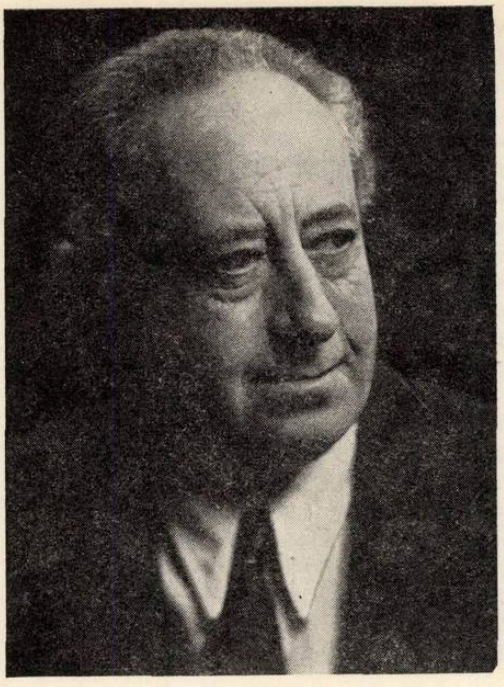
BERGER, Wilhelm G., *Concerto pour violoncelle et orchestre*, Bucarest, 3.XII., Orch. symph. de la Radiotélévision, dir. : Charles Bruck, solo violoncelle : Cătălin Ilea ; KLEPPER, Walter, *„Remember"*, cantate p. soprano et orchestre, vers de Ana Blandiana, Bucarest, 24.XII., Orch. Studio de la Radiotélévision, dir. : Liviu Ionescu, solo voix : Virginia Manu ; LIPATTI, Dinu, *Concerto pour orgue et piano*, Bucarest, 8.XII., solistes : Horst Gehan et Corneliu Gheorghiu ; NICULESCU, Ștefan, *„Unisonos"*, Bucarest, 18.XII., Orch. Phil. „George Enescu", dir. : Mircea Basarab ; ȚĂRANU, Cornel, *Trois pièces pour clarinette et piano (Sonate aphorisme)*, Bucarest, 3.XII., solistes : Ștefan Prallea-Blaga et Ecaterina Vaida.

Partitions :

BENTOIU, Pascal, *Amorul doctor (L'Amour médecin)*, opéra-bouffe en un acte d'après Molière (réd. p. voix et piano) ; BOLDIZSÁR, Csiky, *Două piese pentru orchestră (Deux pièces pour orchestre)* ; CIORTEA, Tudor, *„Din isprăvile lui Păcală" („Les espiégleries de Păcală")*, octuor pour flûte, hautbois (cor anglais), clarinette, cor, alto, violoncelle et piano (partition et parties) ; COMPOZITORI ROMÂNI CONTEMPORANI, *Coruri* (LES COMPOSITEURS ROUMAINS CONTEMPORAINS, *Choeurs)* ; FELDMAN, LUDOVIC *Variațiuni simfonice (Variations symphoniques)* ; GLODEANU, *Liviu, Patru madrigale (Quatre madrigaux)* ; HERMAN, Vasile, *Variante (Variantes)* pour deux clarinettes, piano et instruments de percussion ;

Nouvelles parutions aux Editions musicales

IONESCU, Nelu, *Gri-Gri*, chansons pour enfants ; LIPATTI, Dinu, *Sonatină pentru violină și pian (Sonatine pour violon et piano)* ; POPOVICI, Timotei, *Coruri (Choeurs)* ; PROFETA, Laurențiu, *„Prinț și cerșetor" („Prince et mendiant")*, ballet en quatre actes, livret d'après Marc Twain par Ionel Hristea et Oleg Danovski (réd. p. piano) ; NICULESCU, Ștefan, *„Răscruce" („Carrefour")*, III-e cantate p. mezzo-soprano et cinq instruments à vent, ou *Sextet (Sixtuor)* pour instruments à vent, sur vers de Tudor Arghezi (partition et parties) ; STROE, Aurel, *Concert pentru orchestră de coarde op. 1 (Concerto pour orchestre à cordes, op. 1)* ; TODUȚĂ, Sigismund, *15 coruri mixte* (caietul III) *(15 choeurs mixtes*, III-e cahier) ; ZORZOR, Ștefan, *Concert pentru orchestră (Concerto pour orchestre)*.



LUDOVIC FELDMAN

Mettant à profit une longue expérience d'interprète, LUDOVIC FELDMAN arrive en un temps relativement court à l'épanouissement de sa personnalité comme compositeur. Doué d'un sens de la musique tout particulier et conscient de la responsabilité qui lui incombe dans l'acte créateur, ses ouvrages lui ont valu l'appréciation positive des milieux musicaux de son pays et de l'étranger. Résultat harmonieux d'une synthèse qui lui est propre, sa musique fait valoir l'expérience de l'école musicale roumaine, les données du folklore national en même temps que les acquisitions musicales des dernières décennies que le compositeur a assimilées dans un esprit d'effervescence créatrice.

Né à Galatzi, le 25 mai 1893, LUDOVIC FELDMAN commence ses études musicales dans sa ville natale (1903—1909), étant l'élève de Dicker et de O. Brumer. Ensuite, au Conservatoire de Bucarest (1910—1911), il est l'élève de Robert Klenck (violon). Au cours des années 1911—1913, il étudie le violon au Neues Wiener Konservatorium *avec František Ondricek. Se perfectionne dans la composition (1941—1952) avec Mihail Jora (harmonie, contrepoint, composition).*

Comme interprète, LUDOVIC FELDMAN a été premier-violon de l'Orchestre de l'Opéra de Zagreb (1925—1926), violoniste dans l'Orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest, en même temps que dans celui de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest (1926—1940) ; enfin, premier-violon du même ensemble (1945—1953). Il a déployé une riche activité de concert, surtout dans des ensembles de chambre. Il a collaboré par des articles à la revue MUZICA.

C. DRAGOI

DISTINCTIONS

I-re mention (1945) et III-e prix (1946) national de composition *George Enescu* ; Prix d'Etat (1952) ; Ordre du Travail III-e cl. (1954) ; Maître Emérite de l'Art (1957) ; Prix de l'Union des Compositeurs (1969) ; Ordre du Mérite Culturel II-e cl. (1969).

OEUVRE

Musique symphonique :

Poème tragique, 1945 ; *Symphonie en Do,* 1947 ; *Fantaisie concertante p. violoncelle et orchestre,* 1949 ; *Suite no. 2 p. orchestre,* 1949, Bucarest, Ed. Musicales, 1962 ; *Poème concertant p. violon et orchestre,* 1951, Bucarest, ESPLA, 1954 ; *Huit scènes de ballet,* 1952 ; *Ballade p. violon et orchestre,* 1952 ; *Concerto p. flûte et orchestre,* 1953, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Ode solennelle* 1954 ; *Ouverture de fête,* 1954 ; *Six esquisses symphoniques,* 1956 ; *Concerto p. deux orchestres à cordes, celesta, piano et percussion,* 1958 ; *Overture héroïque,* 1959 ; *Rhapsodie dobroudjéenne,* 1960 ; *Suite no. 4 p. orchestre à cordes,* 1960 ; *Suite no. 5 p. orchestre à cordes,* 1960 ; *Cinq pièces p. orchestre,* 1961 ; *Simfonietta,* 1962 ; *Sept miniatures p. orchestre,* 1963 ; *Poème héroïque,* 1963 ; *Sonate concertante p. violoncelle et orchestre de chambre,* 1964, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *Quatre pièces p. alto et orchestre de chambre,* 1965 ; *Trois images,* 1965 ; *Variations symphoniques,* 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Ode symphonique,* 1967 ; *Symphonie de chambre,* 1969,

Musique de chambre :

Suite p. flûte, hautbois et clarinette, 1946 ; *Suite no. 1 p. violon et piano,* 1947 ; *Suite no. 2 p. violon et piano,* 1948, Bucarest, ESPLA, 1948 ; *Sonate no. 1 p. alto et piano,* 1953 ; *Cinq noveletta p. quatuor à cordes,* 1953 ; *Trio à cordes,* 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Trois pièces de concert p. piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1956 ; *Burlesque p. violon et piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1958 ; *Burlesque p. flûte et piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Suite de concert p. basson et piano* 1957 ; *Quintette p. instruments à vents* 1957 ; *Quatuor à cordes,* 1957 ; *Sonate p. violon et piano,* 1963 ; *Sonate no. 2 p. violon et piano,* 1965 ; *Quatre contrastes, violon et piano,* 1965 ; *Cinq poèmes p. quintette et récitant, sur vers de Mariana Dumitrescu,* 1967 ; *Trois pièces de concert p. quatuor à cordes et percussion,* 1968.

Musique chorale :

Deux choeurs mixtes sur vers populaires, 1961.

Ouvrages didactiques :

Studii melodice (Etudes de mélodies) — violon solo —, Bucarest, ESPLA, 1952, idem 1955 (2-e éd.) ; *30 piese mici pentru pian (30 pièces brèves pour piano),* 1960.

BIBLIOGRAPHIE

BĂLAN, George, *O mărturie a tinereții spirituale,* dans FLACĂRA, Bucarest, 6 juillet 1963 ; BERGER, Wilhelm, G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BUGHICI D., *Formele muzicale,* Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon,* Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Encyclopédie de la musique,* tome II, Paris, Fasquelle, 1959 ; GATTI, Guido M. — BASSO, Alberto, *La Musica, Dizionario I (A-K), Torino,* Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968 ; GLODEANU, Liviu, *Concertul pentru două orchestre de coarde de Ludovic Feldman,* dans MUZICA, Bucarest, 1956, no. 4 ; KLEPPER, Walter M., *Variațiuni simfonice de Ludovic Feldman,* dans MUZICA, Bucarest, 1967, no. 11 ; LUCESCU, Mircea, *Feldman Ludovic, „Uvertura eroică",* dans MUZICA, Bucarest, 1950, no. 9 ; SZABOLCSI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon,* vol. I, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965 ; ȚĂRANU, Cornel, *O lucrare de maestru,* dans TRIBUNA, Cluj, 8 février 1962 ; ȚĂRANU, Cornel, *Semnificația unei prime audiții,* dans TRIBUNA, Cluj, 18 février 1965 ; VANCEA Zeno, *Sonata pentru flaut și pian de Ludovic Feldman,* dans MUZICA, Bucarest, 1954, no. 3 ; VANCEA Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX-XX,* vol. I, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; ZUPERMANN, Suzana, BRATIN, Jack et NANU, Traian, *Interviul nostru,* dans MUZICA, Bucarest, 1969, no. 4—5.

DISCOGRAPHIE

ECE 020 — *Concerto p. flûte et orchestre.* Orch. de la Cinématographie, dir. : Mircea Cristescu ;
ECE 0192 — *Cinq pièces p. orchestre.* Orch. de la RTV-Roum., dir. : Mircea Popa ;
— *Variations symphoniques,* Orch.

La silhouette ci-dessus a été rédigée à partir des données bibliographiques contenues dans *Lexicon „Muzicieni români"* (Musiciens roumains. Dictionnaire), par Viorel Cosma Bucarest, Ed. Musicales, 1970.

Musique roumaine sur disques „Electrecord"

ECE 0413

Consacré à la création lyrique de notre pays, le disque *„Pagini din opere românești" („Pages d'opéras roumains")* réunit huit fragments significatifs du chemin parcouru par ce genre dans notre pays et qui illustrent la diversité des thèmes et la variété des styles abordés par les ouvrages destinés à la scène musicale.

Le disque débute par l'air de Petra du drame lyrique en un acte du même nom du compositeur George Stephănescu, présentant un épisode du XV-e siècle de la lutte du peuple moldave pour son indépendance. Suivent deux fragments à thème social des opéras *„Năpasta" (Fausse accusation)* de Sabin Drăgoi et *„Marin Pescarul" („Marin, le pêcheur")* de Marțian Negrea, ainsi que d'autres fragments à sujets historiques inspirés du passé de lutte pour la liberté et la justice sociale : *„Ion Vodă cel Cumplit" („Jean Voïévode le Terrible")* *„Răscoala"*

(*„L'Insurrection"*) de Gh. Dumitrescu, *„Trandafirii Doftanei"* (*„Les roses de la Doftana"*), par Norbert Petri, et *„Pădurea vulturilor"* (*„La forêt des aigles"*) de Tudor Jarda.

Des solistes de premier plan de l'Opéra Roumain de Bucarest, tels que Elena Dima, Zoe Dragotescu, Viorel Ban, David Ohanesian, Ladislau Konya et Cornel Fînăţeanu, assurent au disque un niveau élevé de l'interprétation, à même de susciter l'intérêt et l'estime des auditeurs pour les pages d'opéra roumain présentées.

ECE 0452

Figure proéminente dans la galerie des musiciens contemporains, l'éminent animateur du mouvement choral, maître de choeur et compositeur de valeur, Ioan D. Chirescu est présenté par un premier disque contenant 15 pièces choisies parmi les plus célèbres de son importante oeuvre chorale.

Son art créateur, étroitement lié aux rythmes et aux mélodies folkloriques roumaines, se manifeste à travers les pièces présentées dans l'exécution d'un ensemble choral dirigé par l'un de ses proches collaborateurs, le maître de choeur Ştefan Mureşanu : *„Cîntec de leagăn"* (*„Berceuse"*), *„Doruleţ, doruleţule"* (*„Mon désir, mon petit désir"*), *„Mîndră, mîndruliţa mea"* (*„Belle, ma petite belle"*), *„Colo-n umbra pomilor"* (*„Là, à l'ombre des arbres"*), *„Citinele citioară"*, *„La Sfînta Marie mare"* (*„A l'Assomption"*), *„Mîndruliţă de la Ramna"* (*„Belle de Ramna"*), vers populaires, *„Rodica"*, vers de Vasile Alecsandri, *„Mama"* (*„La mère"*), *„Fata din Carpaţi"* (*„La fille des Carpathes"*), *„Horea"*, *„Sub gorunul Ţebei"* (*„Sous le rouvre de Ţebea"*), *„Partid, pavăza mea"* (*„Parti, mon bouclier"*).

ECE 0454

Critique musical renommé, essayiste, pédagogue, collectionneur de folklore, le compositeur Constantin Brăiloiu est présent sur ce disque par deux principaux aspects de sa création : des arrangements de chansons populaires roumaines de grande circulation, qu'elles proviennent des recueils d'Anton Pann ou autres folkloristes (*„Fata de birău"* — *„La fille de bureau"* —, *„Cîntec orăşan"* — *„Chanson de la ville"* —, *„Nevasta care iubeşte"* — *„La femme qui aime"* —, *„Ileană, Ileană"* — *„Hélène, Hélène"* —), ou de ses propres recueils (*„Of dor, dor, dor"*, *„La o tufă de stejar"* — *„Là, près d'un buisson de chêne"*, *„Bună-i brînza bună-i caşul"* — *„Bon est le fromage, bon le fromageon"*), ainsi que des créations lui appartenant, datant de l'époque de son séjour à Paris, sur des vers français de Charles d'Orléans, Jean Moréas et autres. Ces pièces vocales, à accompagnement de piano, — véritables petits bijoux —, jouissent de l'interprétation de solistes de premier ordre : Arta Florescu, Emilia Petrescu, Teodora Lucaciu, Elisabeta Cartiş, Maria Slătinaru, Dan Iordăchescu, Cornel Fînăţeanu et autres.

ECE 0456

C'est un disque qui réunit des ouvrages appartenant à deux compositeurs s'étant affirmés dans la vie musicale de notre pays pendant les 15 dernières années : Alexandru Pașcanu, avec sa création *„Poemul Carpaților"* (*„Le poème des Carpathes"*), datant de 1954, oeuvre remarquable par l'unité de son style, l'équilibre de ses proportions et la vitalité des images dénuée de toute ostentation, et Mircea Chiriac, avec son *Concerto pour orchestre à cordes* (1966) qui fait valoir les intonations et les rythmes folkloriques, ainsi qu'avec la *Suite no. 2* de la musique de son ballet *„Iancu Jianu"*, laquelle se compose de trois danses différentes comme sonorités et rythmes.

Les ouvrages sont présentés dans l'interprétation de l'Orchestre Symphonique de la Radiotélévision, dirigé par Emanoil Elenescu, et de l'Orchestre Philharmonique de Ploiești, sous la baguette de George Petrescu.

ȘTEFAN BONEA

Chronique du disque de musique populaire

Le second disque „Electrecord" consacré à l'Ensemble de Chansons et Danses „Ciocîrlia" („L'Alouette") vient de paraître.

Je considère opportun, à cette occasion, de m'occuper dans ce qui suit des deux disques. en tant que véritables documents sonores de l'activité artistique déployée par cet excellent groupe folklorique.

Les deux disques, que nous examinerons ci-dessous, ne représente qu'une partie du vaste répertoire de musique populaire pratiqué par cet ensemble. Ils nous présentent un certain nombre de pièces des plus caractéristiques, dans l'interprétation de l'orchestre et de quelques-uns des solistes — anciens et actuels — de l'ensemble „Ciocîrlia".

1. *Ciocîrlia. The Famous Romanian Folklore Ensemble.* Electrecord, ST-EPE 0306 (stéréo). Texte explicatif en anglais et en roumain imprimé sur l'enveloppe du disque.

Le disque présente cinq pièces dans l'interprétation de l'orchestre, dirigé avèc autorité par Victor Predescu. L'une d'elles, „Crăițele" („Petites Reines") — une danse de jeunes filles en Olténie, province du sud-ouest de la Roumanie — est un arrangement de Constantin Arvinte. Bon connaisseur de la musique populaire et de la structure que doit avoir un semblable orchestre, ses interventions ne dépassent pas les cadres du folklore. Les autres pièces sont aussi des arrangements du chef d'orchestre, réalisés d'après l'ouïe — voie traditionnelle —, le plus souvent en collaboration avec les membres de l'orchestre et les solistes. Cette manière d'interpréter, propre aux orchestres populaires de concert, accorde spontanéité et fraîcheur. Voici les quatre autres pièces : *„Hora furtuna" („La horà tempête")*, une création intéressante de laoutari, inspirée par le déchaînement des forces de la nature, fondée sur un motif qui suggère le tourbillon provoqué par le vent. *„Sîrba din căruță" (La Sîrba* en chariot")*, autre création de laoutari, qui évoque l'image d'un chariot avançant dans la campagne en bringuebalant dans un bruit de ferraille. *„Hora staccato"*, une composition du célèbre laoutar bucarestois Gri-

*) nom de danse roumaine.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

goraș Dinicu (1889—1949) et dont la renommée a depuis longtemps franchi les frontières du pays, étant — entre autres — arrangée par Iascha Heifetz pour violon et piano. *„Sîrbele din Muscel"* (*„Les sîrbà du Muscel"*), deux joyeux airs de danse de la contrée de l'Argeș située au nord-ouest de Bucarest.

Dumitru Zamfira, un parfait virtuose des flûtes champêtres, joue avec beaucoup de sentiment, du caval (chalumeau) — longue flûte a cinq trous et son velouté — un air intitulé *„Cîntec de pe luncă"* (*„Un air de la prairie"*), et avec une verve endiablée, d'une petite flûte à six trous pour les doigts, il joue une *„Horà gorjenească"* (*„Horà du Gorj"*), danse de ronde rapide d'Olténie.

Damian Luca, successeur de son oncle, le fameux Fănică Luca (1894—1968), joue du *naï* (flûte de Pan), avec beaucoup de finesse, la *„Doina Oltului"* (*„Doïna de l'Olt"*), mélopée à caractère d'improvisation, spécifique du folklore roumain, ainsi qu'une vive *„Hora muntenească"* (*„Horà valaque"*). C'est encore lui qui joue la fameuse *„Ciocîrlia"* (*„L'Alouette"*), pièce de résistance des laoutari roumains et emblême de l'ensemble.

Deux virtuoses du tympanon, Toni Iordache et Alecu Ilie jouent avec adresse et musicalement un autre arrangement de Constantin Arvinte, tandis que le violoniste Tudor Pană, avec une virtuosité rare, exécute suivant une technique propre au violon, une horà des laoutari „de concert" — tel qu'on la désigne — et que les musiciens populaires appellent „horà spiccato".

Du Banat, contrée située à l'ouest de la Roumanie, deux airs *„Răsai lună"* (*Lève-toi, lune"*), une mélodie à large souffle, et *Joc de pe Valea Almăjului"* (*„Danse de la vallée de l'Almaj"*), danse rapide à deux, sont exécutés par Remus Bistrița au *torogoată* ou *taragot*, instrument particulièrement populaire en cette région, qui est de fait un heureux compromis entre saxophone, clarinette et hautbois.

2. *The Romanian Folklore Ensemble „Ciocîrlia"*, vol. II, Electrecord, ST-EPE 0471. Rédacteur musical : Mircea Săndulescu. Maître du son : Teodor Negrescu.

Le contenu de ce disque est encore plus varié. A côté de mélodies de Valachie, d'Olténie et Banat (comme dans le précédent), celui-ci comprend aussi des créations folkloriques de Transylvanie et de Moldavie. Des airs de danse à rythme binaire régulier (le rythme le plus fréquent du folklore musical roumain) y rencontrent des danses à rythme syncopé (*„Breaza de la Cîmpulung"*) et à rythmes asymétriques (*„Rustem"* — danse —, *„Joc din cimpoi"* — air de danse exécuté à la cornemuse —, *„Mîndrele"* — „Les belles").

Enfin, à côté de la musique instrumentale, le disque nous offre aussi des chansons : *„Ies-afară-n bătătură"* (*„Je sors dans la cour"*), un air de danse d'Olténie chanté par Ion Dolănescu ; *„Toată lumea-mi zice-așa"* (*„Tout le monde m'appelle ainsi"*), autre air de danse de cette région, chanté par Maria Ciobanu ; *„Trandafir cu creanga-n apă"* (*„Rose à la tige dans l'eau"*), une chanson de danse lente et majestueuse, de Transylvanie, interprétée par Baria Butaciu et enfin *„Ia-ți, tăicuță, papucei"* (*„Achète-toi, p'tit père, des pantoufles"*), une chanson joyeuse de Moldavie chantée par Angela Moldovan.

Ici encore,nous entendons le son des instruments musicaux populaires spécifiques : chalumeau, flûte de berger, cornemuse (Marin Chisăr), tympanon (Toni Iordache), *taragot* (Ion Milu), *cobza* — la parente roumaine des luths du Moyen-Age — (Ion Șerban), ainsi que celui d'instruments de grande circulation, utilisés cependant par les musiciens roumains de manière caractéristique, s'accordant aux intonations du folklore musical national : violon (Tudor Pană), clarinette (Vasile Grigore) et accordéon (Ilie Udilă).

Parmi les morceaux exécutés par les solistes instrumentistes, il convient de signaler notamment une variante de la doïna (*Doïna Oltului*), jouée avec beaucoup de sensibilité du tympanon et un air de danse à deux (*„De doi"*) du Banat, exécuté avec virtuosité au *taragot*.

L'orchestre est, cette fois, confié à Tudor Pană (13 morceaux) et à Constantin Arvinte (3 morceaux). Ces derniers sont des arrangements lui appartenant, qui témoignent de sa maîtrise et de ses solides connaissances du caractère spécifique des dialectes musicaux respectifs (Olténie, Bihor, Banat).

Ces deux disques qui présentent, on vient de le voir, l'interprétation de l'orchestre et des solistes de l'Ensemble „Ciocîrlia" méritent d'être écoutés. Ils communiquent à l'auditeur le robuste optimisme et l'exubérance que dégage la musique populaire roumaine.

TIBERIU ALEXANDRU

Muzica — Nr. 2 — p. 1 — 48 București — februarie 1971

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACȚIONAL

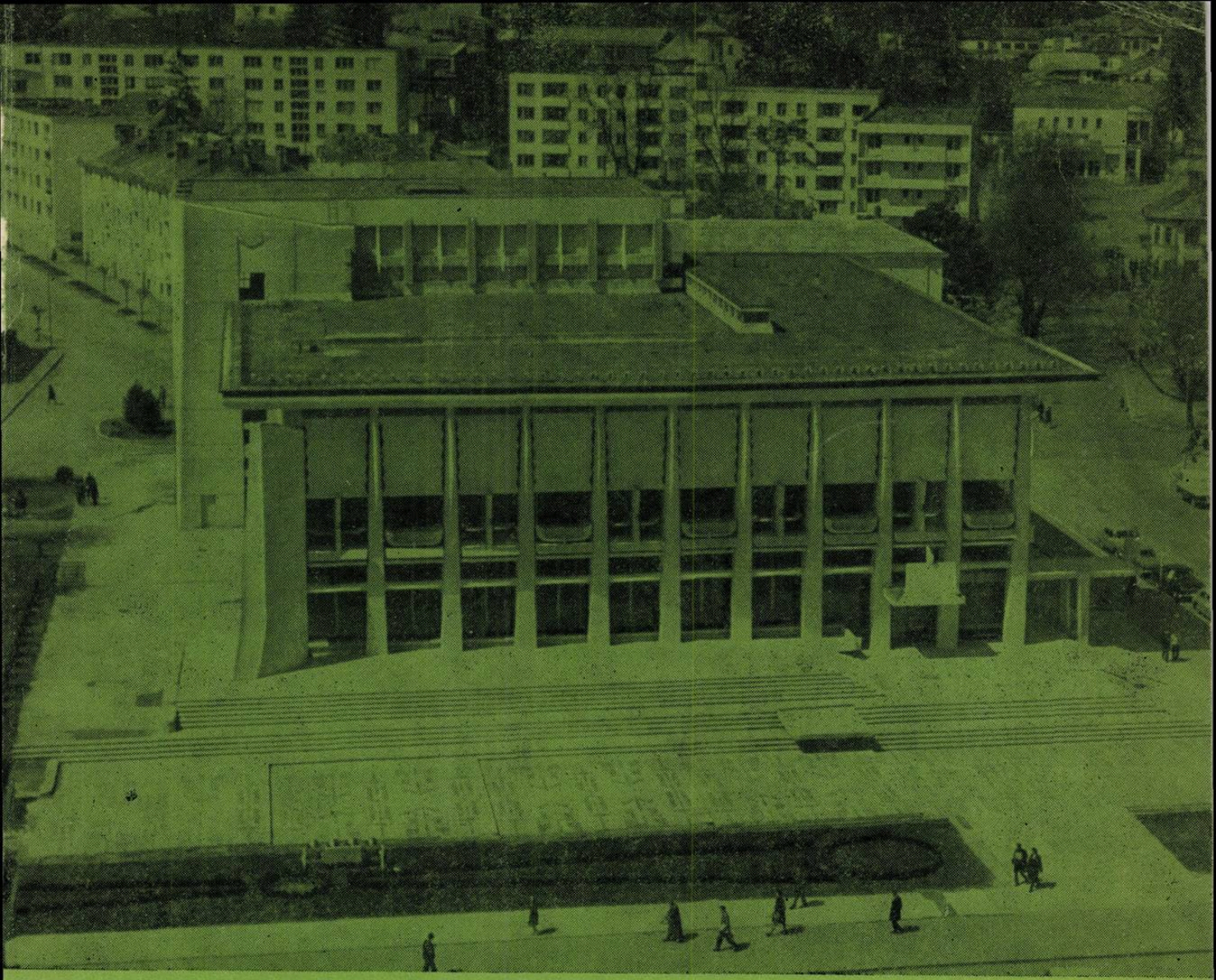
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Brașov.

I.P. „Informația“ c. 2033

64.421

Prețul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 martie

3

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Probleme actuale ale creației noastre muzicale în lumina documentelor întîlnirii conducerii de partid și de stat cu oamenii de literatură și artă

Angajat cu toată voința și puterea lui creatoare pe drumul propășirii materiale și spirituale, poporul nostru trăiește astăzi momente de efervescență patriotică de o intensitate fără precedent. Toate energiile și conștiințele sînt chemate să se prindă în marele efort național, să se alăture elanului prin care societatea noastră socialistă este decisă să ridice cît mai grabnic și mai cutezător România pe treptele civilizației. Acest ritm clocotitor pe care istoria îl hărăzește generațiilor noastre, această responsabilitate pe care ne-o formulează prezentul, prefigurează viitorul națiunii române și confirmă în conștiința posterității demnitatea zilei de azi. Încheierea rodnică a unui cincinal și pornirea spre altul al cărui țel constă în sporirea răspunderii social-politice a activității creatoare, în transfigurarea calitativă a tot ce înfăptuim, crestează pe răbojul timpului noi linii suitoare. Modernizarea la nivelul tehnicii mondiale a 40% din capacitatea productivă, mărirea exportului și diminuarea importului, îmbunătățirea condițiilor vieții materiale și spirituale — iată obiectivele precise care solicită în următorii cinci ani întreaga energie constructivă, pasiunea nestăvilită și ingeniozitatea mereu vie a poporului nostru. Acestea sînt criteriile ineluctabile de măsurare a progresului societății românești contemporane, exigențe formulate cu rigoare științifică și ardoare patriotică în documentele partidului nostru, în întreaga activitate social-politică românească. Ne autentifică valoarea imperativă a acestor obiective dinamica excepțională, spiritul critic, exigențele înalte, manifestate cu prilejul dezbaterilor organizate de conducerea partidului în cadrul recentei plenare a Comitetului Central, în cadrul întîlnirilor cu factori ai activității economice și social-culturale, în cadrul lucrărilor Frontului Unității Socialiste, ale comisiei ideologice, ale Congresului al IX-lea al Uniunii Tineretului Comunist, în cadrul vizitelor întreprinse în județele țării, în cadrul dezbaterilor pe scară națională care au loc în presă, la radio și televiziune, în cadrul plenarei Comitetului de partid al sectorului I, din care face parte și Uniunea noastră. Ne oferă o oglindă clară a ceea ce s-a înfăptuit, comunicatul privind încheierea cincinalului 1965—1970, ne deschid noi orizonturi documentele plenarei Comitetului Central, proiectul privind perfecționarea cadrelor din toate domeniile de activitate economică și social-culturală.

Considerată în acest context, întîlnirea Secretarului General al Partidului și Președinte al Consiliului de Stat cu oamenii de artă și cultură capătă o dublă semnificație : acea de eveniment specific, dovedind înțelegerea imperativelor proprii a acestei activități, și aceea de ilustrare a concepției partidului și statului nostru despre însemnătatea aportului creatorilor de artă în viața prezentă și de perspectivă a societății românești.

Luînd cunoștință cu solicitudine de problemele stringente ale vieții și activității creatorilor de literatură, muzică și arte plastice, așa cum au fost formulate, cu prilejul întîlnirii, de președinții celor trei uniuni, precum și de alți participanți la dezbateri, tovarășul Nicolae Ceaușescu a dat glas caldei aprecieri a conducerii Partidului pentru realizările oamenilor de artă și a precizat totodată îndatoririle actuale de prim ordin în acest domeniu. Subliniind că în ultimii ani au apărut în cîmpul literaturii și artei opere cu un conținut de idei bogat, inspirate din munca și preocupările poporului, Secretarul General al Partidului a specificat că „s-au obținut rezultate bune și în creația muzicală simfonică și de masă, inclusiv în muzica ușoară". Printre condițiile care au generat aceste succese se află crearea unui climat favorabil afirmării capacității creatoare a artiștilor, chemați ca „prin talentul și priceperea lor să contribuie la ridicarea nivelului de cultură al poporului, la făurirea omului nou socialist". Acesta este deci criteriul suprem de valoare a artei în societatea noastră, anume finalizarea social-educativă a talentului și măiestriei autentice, concretizarea deplină pe acest drum a virtuți lor creatoare.

Ca o expresie a unității moral-politice a poporului nostru, a măsurilor adoptate de partid pentru promovarea tuturor forțelor creatoare existente în patria noastră, oamenii de artă români și de alte naționalități slujesc un ideal estetic comun, propriu națiunii socialiste. Hotărîtoare pentru ascensiunea muzicii românești contemporane în contextul activității spirituale de ansamblu este dispariția oricărei forme de îngrădire a manifestărilor de conștiință, eliminarea oricărei forme de îngustare a exprimării artistice, în relație dialectică cu înțelegerea profundă și însușirea liberă a aspirațiilor societății noastre. Ni se pare cît se poate de elocventă prețuirea pe care Secretarul General al Partidului nostru o acordă valorilor de conștiință, activității etice și estetice care se repercutează pozitiv în dinamizarea societății noastre : „Alături de realizările care au îmbogățit și înfrumusețat chipul patriei — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — înfăptuirea cea mai mare, cea mai de preț, este făurirea omului nou, a conștiinței înaintate a muncitorilor, țăranilor și intelectualilor români, maghiari, germani și de alte naționalități — care au creat toate valorile, toată bogăția noastră națională". Realitățile sesizante pe plan mondial ale României în vertiginos proces de industrializare, de modernizare în domeniul agriculturii, prin victoria asupra inerției seculare, de înfrumusețare a orașelor și satelor, dar mai presus de toate „acești oameni noi trebuie să fie eroii operelor scriitorilor și artiștilor, pentru acești oameni trebuie scris, compus, pictat și sculptat".

Dezvăluind lipsa de temei a aserțiunii criticii pesimiste privind prozaismul vieții de azi în contrast cu generozitatea de inspirație a temei trecutului istoric îndepărtat sau a celei mondene de odinioară, vorbitorul militează în cel mai cald spirit patriotic și socialist : „Nu, tovarăși, sufletul omului nou, conștiința lui, deschid artistului un orizont nelimitat de investigație. Cercetarea și redarea acestui univers uman palpitant — iată ce cerem noi creatorilor de artă. Să glorificăm ceea ce este mai valoros, mai nobil, în societatea noastră socialistă — omul, căruia îi datorăm tot ceea ce s-a înălțat în România". N-am putea sublinia îndeajuns proprietatea acestor îndemnuri pentru domeniul creației noastre de operă, operetă, lied, cantată și oratoriu, pentru muzica ușoară. Nu s-ar putea releva mai convingător și mai angajant necesitatea transgresării caracterului paseist și universalist al multor librete muzicale în favoarea contemporaneizării lor patriotice și umanist-socialiste ! N-am putea defini mai nuanțat și mai specific orizontul expresiv al muzicii noastre simfonice și instrumentale, chemată să reflecte esența spirituală a societății noastre, să redea în chip captivant sensibilitatea și gîndirea românească contemporană, aspectele patriotice și socialiste ale activității poporului nostru, cu mijloace caracteristice artei noastre sonore moderne !

Este evident că spiritul paseist, preferința unilaterală pentru reconstituirea statică, dezangajantă, a imaginii trecutului, chiar reîntoarcerea la primitiv preconizată de concepții estetice cu totul străine aceleia în care credem, sînt anacronice și nicidecum evocarea vibrantă, actualizantă în semnificație și structural modernă în expresie a temei istorice, pentru care cuvîntarea Secretarului General al Partidului pledează stăruitor. Din acest adevăr se desprinde ideea necesității de a corija structural poziția criticii de artă care disprețuiește valorile trecutului, îndreptînd-o cu răspundere și eficiență, spre înțelegerea înaltei funcții educativ-patriotice a acestor valori, spre descifrarea competentă a sensului inovator propriu fiecărei generații de artiști în raport cu rostul social-estetic pe care-l împlinește : „Vorbim de educație patriotică — atrage atenția tovarășul Nicolae Ceaușescu. Auzim uneori că poezia patriotică ar fi demodată, că ea ar fi corespuns epocii lui Vasile Alecsandri, a lui Bolintineanu sau — hai să zic — perioadei de după 23 August... Oare Vasile Alecsandri este într-adevăr demodat ? Oare sînt demodați scriitorii și artiștii patrioți care prin arta lor au militat pentru dezvoltarea națiunii noastre, pentru realizarea unității naționale a poporului nostru ? Care criterii și operele care în anii grei ai ilegalității au slujit cauza eliberării clasei muncitoare, a omului, nu mai corespund astăzi ? Scriitorii și artiștii care după 23 August au luptat pentru lichidarea vechilor stări de lucruri din societate, pentru zidirea socialismului, nu mai sînt actuali ? Se poate accepta un asemenea fel de a gîndi ?" Iată aici, după părerea noastră, un întreg și fundamental program de acțiune în direcția justei călăuziri a criticii muzicale față de valorile artei naționale aparținînd epocilor trecute, de obicei ignorate sau chiar considerate caduce, prin aplicarea unor criterii înguste, străine marelui rol educativ social-patriotic pe care l-au jucat și îl joacă. Iată aici un întreg program de restabilire a valorilor privind nu numai epoca precursorilor, nu numai pe Musicescu, Kiriac sau Dima, dar și Rapsodiile lui Enescu, corurile lui Ioan Chirescu, operele lui Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, pentru a alege doar cîteva exemple din cele care constituie obiectul tăcerii multor critici de la noi și obiectul disprețului multor critici de aiurea. Căci dacă un domn poftit cu ospitalitate tradițional românească să asiste la festivitățile Enescu se-ngrețoșează de rapsodiile marelui muzician și de însuși Festivalul pe care l-ar vrea mai altfel, este de datoria noastră să arătăm în lume că Rapsodiile române, care au cucerit lumea sînt mai epocale, mai revoluționare decît quintesențiata „Uvertură de concert", că „Poema Română" este mult mai originală decît de exemplu zguduitoarea Simfonie a II-a care păstrează influențe din Strauss sau Brahms, și că un spirit pătrunzător trebuie să aprecieze valoarea și sensul specific al ambelor categorii de creații. A propune un alt festival decît acela de larg orizont cum avem la București este ca și cum am propune la Bayreuth un festival Stockhausen în loc de unul Wagner, și la Darmstadt unul Otto Nicolai sau Paul Linke sau a cere muzicii germane contemporane să-l elimine pe Orff sau chiar pe Egk. Noi însă din bun simț și din respect pentru propriile valori naționale și pentru marea artă universală nu ne permitem să demitizăm nici pe Beethoven, căruia i-am închinat pagini românești vrednice în revista „Muzica", dar nici pe Enescu, cu al cărui corp vrem să sfințim pămîntul Tețcanilor.

Partidul Comunist Român, Uniunea Compozitorilor, care așează la baza orientării ei învățătura partidului, îndemnurile sale, promovează cu stăruință un larg orizont de gîndire estetică, posibilități nelimitate de afirmare stilistică ; acesta este un bun cucerit prin trudă și experiență uneori dramatică în lupta cu dogmatismul nu mai puțin încătușant decît desprinderea ostentativă de adevărurile umane ale artei în numele unei libertăți sterile. „Sîntem pentru o largă libertate de creație — subliniază documentul întîlnirii cu oamenii de artă — dorim să avem o literatură și o artă diversificate din punct de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea, înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles că activitatea creatoare a unui popor în toate domeniile, se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale". Așadar, libertatea în artă depășește cu mult determinările pur estetice și aparține concepției filozofice și politice structurală Partidului Comunist Român. Însă aici, ca și acolo, libertatea este un bun neînstrăinabil aspirațiilor întregului popor. Sub acest raport, documentul de referință conține o adîncă și valoroasă formulare : „Problemele creației — zice tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie dezbătute din toate unghiurile de vedere ; atît al preocupărilor profesionale ale artiștilor, cît și al cerințelor spectatorilor, cititorilor, beneficiarilor culturii. Pe această bază trebuie îmbunătățită activitatea de creație. Am subliniat cerința ca oamenii de creație să răspundă tot mai bine solicitărilor poporului, făurito-

rilor societății socialiste. Este, cred, un adevăr axiomatic că, pînă la urmă arta, ca orice activitate socială, trebuie să răspundă unei necesități, și numai în măsura în care satisface această necesitate, ea își confirmă valoarea". În continuarea analizei, vorbitorul relevă ambele laturi care se înmănunchează în determinarea valorii unei creații : finalizarea estetică social-mente verificată și gradul și calitatea dăruirii creatoare, adîncimea cunoașterii vieții, intensitatea și forța talentului, a geniului investit. „Desigur, această muncă — apreciază oratorul procesul de elaborare artistică — presupune cultură, cunoașterea și înțelegerea vieții, imaginație, geniu. Dacă o operă literară, un cîntec, o lucrare de artă plastică este săracă în idei, lipsită de puterea de a emoționa, de a convinge, de a înobila spiritul — utilitatea, valoarea ei pentru om, pentru societate este redusă. Asemenea opere de artă cere societatea de la dumneavoastră, iar aceste cerințe vor crește tot mai mult în anii ce vin". Ne revine deci datoria de a face totul ca în perspectivă rezonanța socială a creației, angajarea sa în contemporaneitate să crească în ritmul în care se desfășoară însăși opera de edificare a socialismului la noi. În această direcție, nu discontinuitatea generațiilor, nu răzuirea ostentativă și artificială, ci unirea eforturilor lor este chezășia succesului. „Desigur, remarcă tovarășul Nicolae Ceaușescu — au apărut noi generații de artiști și scriitori, dar tineretul trebuie să înțeleagă că tot ce îi oferă astăzi societatea noastră... este rezultatul luptei, al jertfelor înaintașilor. Ceea ce au de făcut tinerii de azi, copiii, nepoții, strănepoții noștri, este să ducă mai departe aceste realizări, bogatele tradiții de luptă ale poporului, să facă totul pentru a dezvolta și întări unitatea și forța națiunii noastre socialiste. Aceasta înseamnă a fi patriot ! În procesul de dezbatere publică a drumului artei noastre socialiste creatorii cu experiență au o răspundere corespunzătoare. „Consider — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — că scriitorii, compozitorii, artiștii plastici mai în vîrstă, deci cu mai multă experiență socială, de creație și politică, trebuie să fie mai activi, să se angajeze cu mai multă pasiune și răspundere în activitatea de critică literară, în dezbaterea orientării muncii de creație. Ei nu trebuie să stea de o parte, considerînd că această misiune revine numai tinerilor care — așa cum s-a spus aici — au ieșit recent din facultăți cu diploma de critici de artă. Trebuie să promovăm, să ajutăm tineretul, dar sînt pentru o activitate conștientă și organizată de formare a tineretului, nu pentru a lăsa această muncă de răspundere la voia întîmplării".

De o importanță primordială este contactul individual și obștesc al creatorului cu viața, cu activitatea oamenilor muncii. „Cred că trebuie lărgite necontenit contactele cu oamenii muncii, îndemna Secretarul General al Partidului — mergîndu-se în fabrici, la sate, în instituții. Din această legătură strînsă cu oamenii muncii, vor ieși lucruri bune, atît pentru cei ce muncesc, cît și pentru creatorii de artă. Aș dori, de asemenea, ca oamenii de creație, uniunile să ia parte mai activă la viața economică și socială". Cît de multe mai avem noi, în Uniunea noastră, de înfăptuit, în această direcție !

Indicînd ca exemplu politica externă însăși a Partidului, vorbitorul a confirmat necesitatea desfășurării unei vii activități de cunoaștere și prețuire reciprocă între muzicienii români și cei de peste hotare. „Nici o națiune nu se poate dezvolta, nu-și poate înscrie cultura în sfera civilizației mondiale dacă se izolează, dacă nu participă la circuitul de valori spirituale... Noi nu avem de ce să ne temem în confruntarea pe plan mondial în domeniul literaturii și artei — indica oratorul sensul intransigent al acestei activități —... pentru că sîntem convinși de superioritatea concepției noastre, a filozofiei noastre comuniste, pentru că credem cu putere în victoria ei".

Alte probleme de seamă legate de asigurarea condițiilor optime pentru activitatea și viața creatorilor de artă, de creșterea competenței și răspunderii conducerilor uniunilor de creație în rezolvarea acestor probleme, de promovarea mai intensă a concursului acestor uniuni în orientarea activității unor instituții centrale, de promovare a artei ca de exemplu Radioteleviziunea, au constituit obiectul considerațiilor și sprijinului Secretarului General al Partidului. În concluziile cuvîntului la dezbateri, el a îndemnat pe creatori să-și sporească eforturile alături de cele ale întregului popor, de cinstire a marelui eveniment care domină în prezent și în perspectivă viața compatrioților noștri : Semicentenarul înființării Partidului Comunist Român. În acest cadru de neobișnuită abnegație creatoare a întregii națiuni, îndemnurile partidului capătă pentru noi, oamenii de muzică, valoarea unor comandamente ale timpului, ale propriei noastre conștiințe.

PREMIILE CONCURSULUI DE CREAȚIE MUZICALĂ ÎN CINSTEA SEMICENTENARULUI PARTIDULUI

La propunerea juriului care a analizat lucrările primite pentru Concursul de creație muzicală organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea compozitorilor în cinstea Semicentenarului Partidului Comunist Român, s-a hotărît acordarea următoarelor distincții :

Pentru cîntece de masă și lucrări corale — două premii III, pieselor :

Cinci decenii — cinci cununi, muzică și versuri de Teodor Bratu ;

Partidul meu, credința mea, muzică de Claudiu Negulescu, versuri Ștefan Tita, și patru mențiuni, pieselor :

Glie străbună, muzică de Mircea Neagu, versuri de Vlaicu Bîrna ; *Închinare soarelui,* muzică de Paul Rogojină, versuri Cicerone Theodorescu : *Trăiască partidul,* muzică de Vasile Timiș, versuri Constantin Duică ; *Vîrful cu dor,* muzică de Boris Cobasnian, versuri Ștefan Raicu.

Pentru piese instrumentale de vioară, violoncel (solo sau cu acompaniament de pian) și pian solo au fost acordate trei premii III, lucrărilor :

Triptic pentru vioară și pian de Dumitru Bughici ;

Rubato pentru vioară și pian, de Mihai Moldovan și

Toccata pentru pian, de Irina Odăgescu-Țuțuianu, precum și trei mențiuni, lucrărilor :

Monodie pentru violoncel solo, de Doru Popovici ; *Toccata pentru pian* (din ciclul *Patru piese pentru pian)* de Dumitru Bughici ; *Cîntec de dor* și *Dans,* pentru vioară și pian, de Florin Dimitriu.

Pentru piese simfonice și de fanfară — două premii II, lucrărilor :

Tulnice de Mihai Moldovan și *Ritmuri citadine,* de Nicolae Beloiu, precum și două mențiuni lucrărilor :

Poem eroic, de Savel Horceag, și *Momente* de Eugen M. Marton.

PREMIILE LA CONCURSUL CORAL „ION VIDU" PE ANUL 1970

La acest Concurs, dedicat exclusiv creației corale, la propunerea juriului au fost decernate următoarele premii :

Premiul I — Ioan D. Chirescu, pentru corul *Frumoasă țară, dulce Românie,* versuri de Adrian Păunescu și Nichita Stănescu.

Premiul II — Doru Popovici, pentru corul *Poartă-mă gîndule,* versuri Domnica Filimon.

Mențiuni — Sava Ilin, pentru corul *Sub flamura partidului,* versuri Damian Ureche ; Costică Andrei, pentru corul *Viteaz partid,* versuri Mihai Cosma.

De asemenea s-au mai acordat :

Premiul special al Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România, care a fost decernat compozitorului Ioan D. Chirescu, pentru corul *Sub flamura luminii,* versuri Ion Meițoiu și

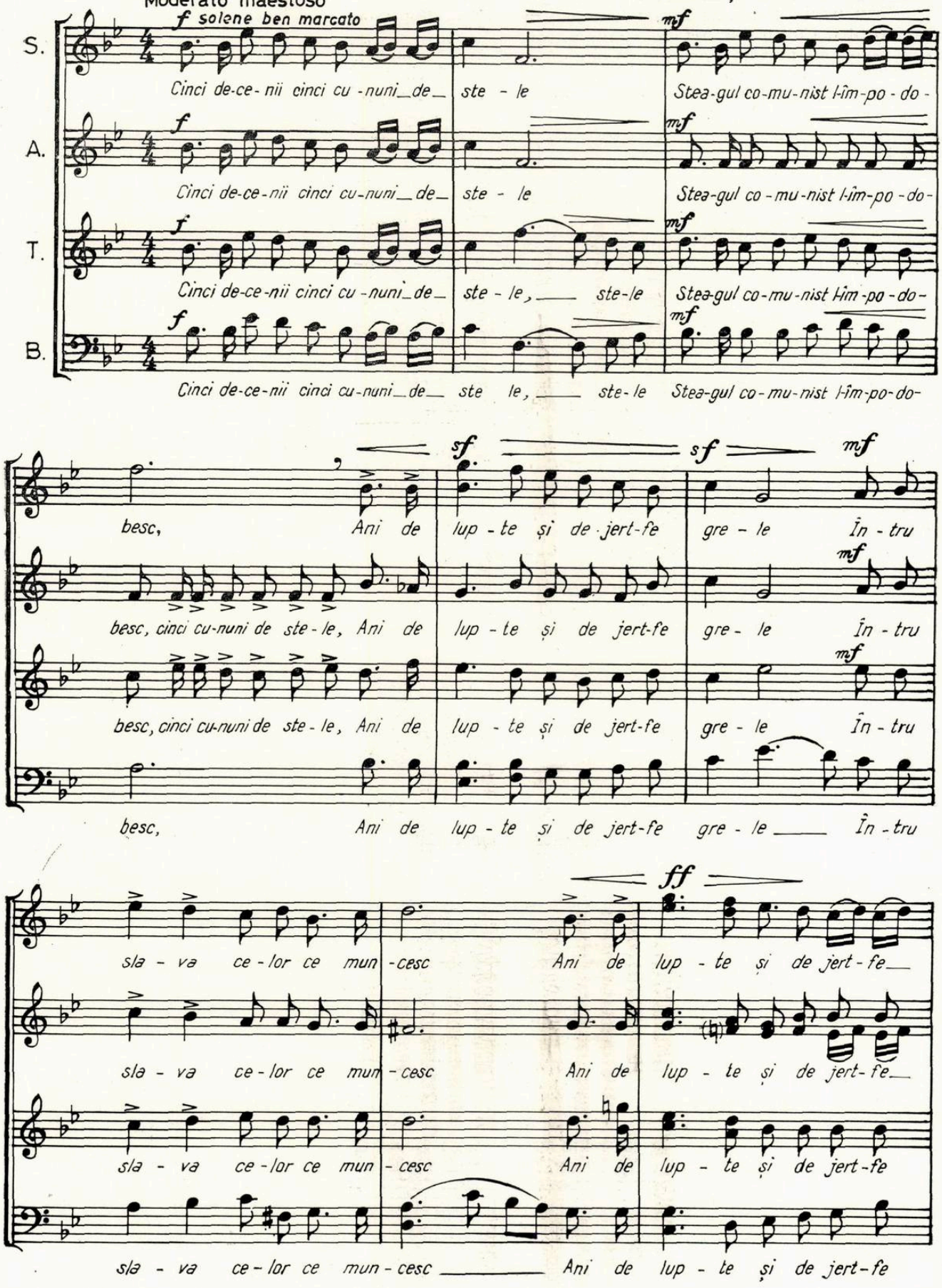
Premiul special al Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist din România, obținut de compozitorul Gheorghe Bazavan, pentru corul *Aripi de zbor tineresc,* versuri Stelian Filip.

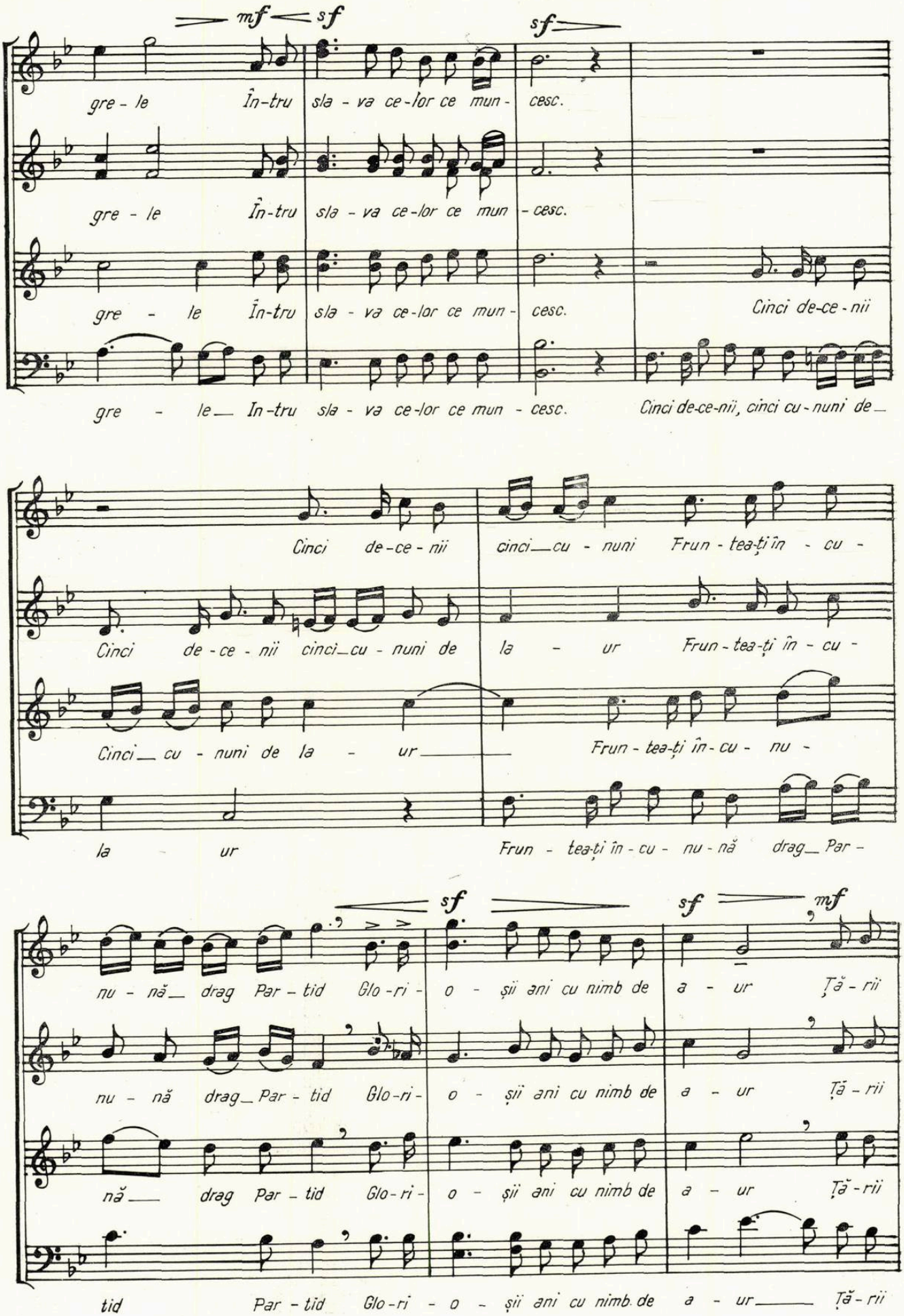
Omagiu semicentenarului P.C.R.

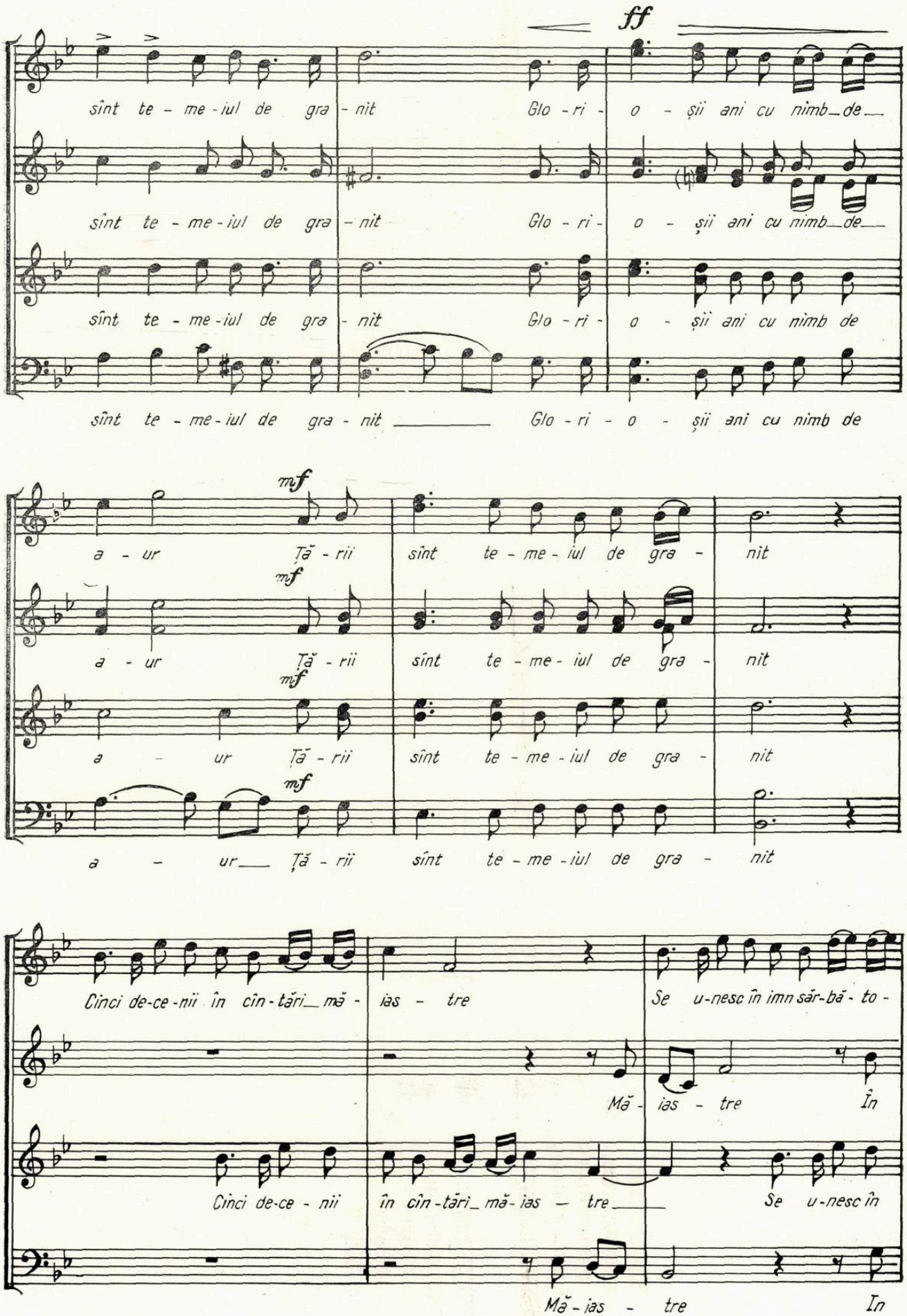
CINCI DECENII, CINCI CUNUNI

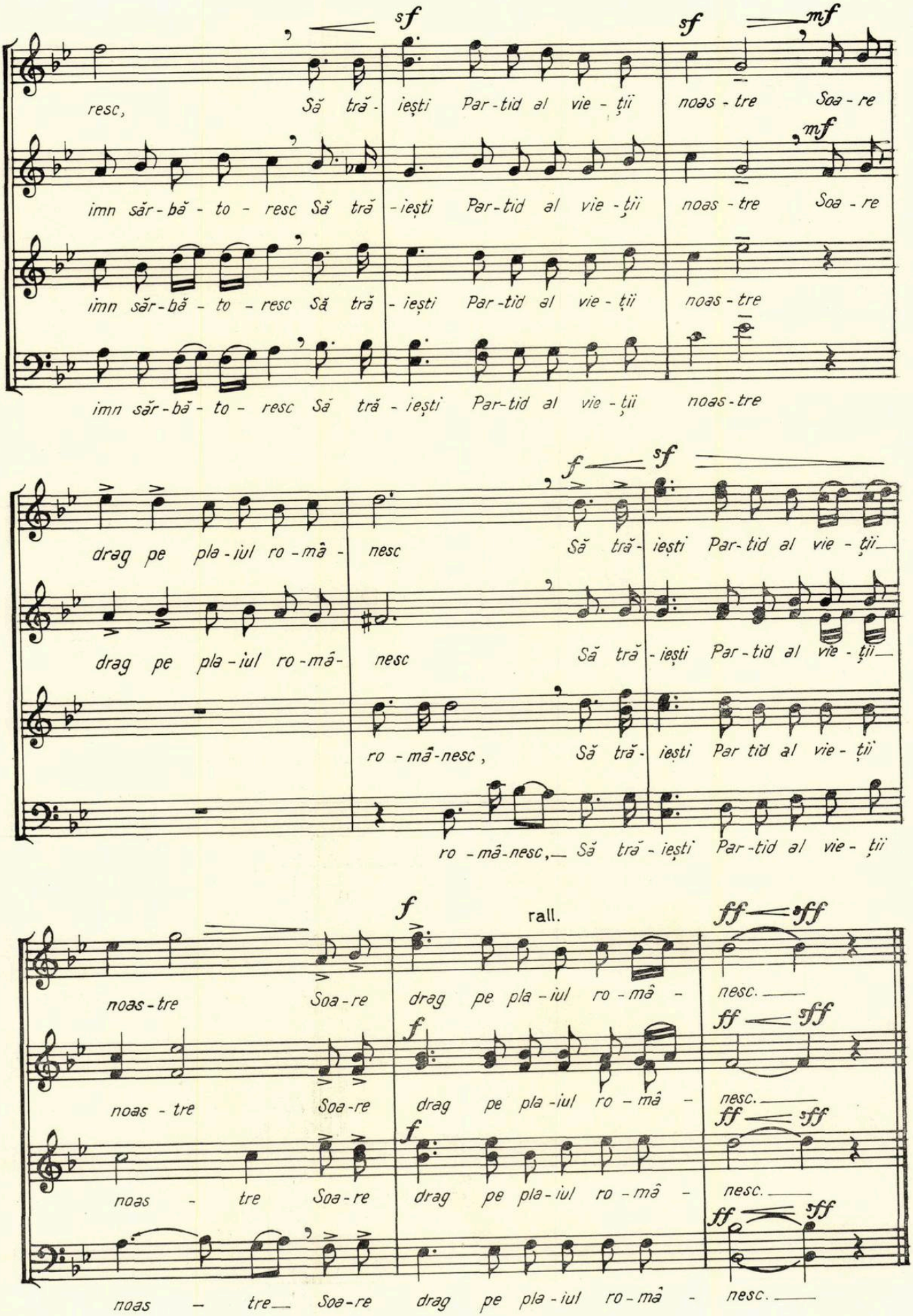
din suita corală „ANI DE LUPTE, ANI DE GLORII"

***Muzica și versurile*: T. Bratu**




mf sf
sf
gre - le În-tru sla - va ce-lor ce mun - cesc.
gre - le În-tru sla - va ce-lor ce mun - cesc.
gre - le În-tru sla - va ce-lor ce mun - cesc. Cinci de-ce - nii
gre - le In-tru sla - va ce-lor ce mun - cesc. Cinci de-ce-nii, cinci cu - nuni de
Cinci de-ce - nii cinci cu - nuni Frun - tea-ți în - cu -
Cinci de - ce - nii cinci cu - nuni de la - ur Frun - tea-ți în - cu -
Cinci cu - nuni de la - ur Frun - tea-ți în - cu - nu -
la ur Frun - tea-ți în - cu - nu - nă drag Par -
sf sf mf
nu - nă drag Par - tid Glo - ri - o - șii ani cu nimb de a - ur Ță - rii
nu - nă drag Par - tid Glo - ri - o - șii ani cu nimb de a - ur Ță - rii
nă drag Par - tid Glo - ri - o - șii ani cu nimb de a - ur Ță - rii
tid Par - tid Glo - ri - o - șii ani cu nimb de a - ur Ță - rii


ff
sînt te - me - iul de gra - nit Glo - ri - o - șii ani cu nimb de
sînt te - me - iul de gra - nit Glo - ri - o - șii ani cu nimb de
sînt te - me - iul de gra - nit Glo - ri - o - șii ani cu nimb de
sînt te - me - iul de gra - nit Glo - ri - o - șii ani cu nimb de
mf
a - ur Ță - rii sînt te - me - iul de gra - nit
mf
a - ur Ță - rii sînt te - me - iul de gra - nit
mf
a - ur Ță - rii sînt te - me - iul de gra - nit
mf
a - ur Ță - rii sînt te - me - iul de gra - nit
Cinci de-ce - nii în cîn - tări mă - iaș - tre Se u - nesc în imn săr - bă - to -
Mă - iaș - tre În
Cinci de-ce - nii în cîn - tări mă - iaș - tre Se u - nesc în
Mă - iaș - tre In


resc, Să tră - iești Par - tid al vie - ții noas - tre Soa - re
imn săr - bă - to - resc Să tră - iești Par - tid al vie - ții noas - tre Soa - re
imn săr - bă - to - resc Să tră - iești Par - tid al vie - ții noas - tre
imn săr - bă - to - resc Să tră - iești Par - tid al vie - ții noas - tre
drag pe pla - iul ro - mâ - nesc Să tră - iești Par - tid al vie - ții
drag pe pla - iul ro - mâ - nesc Să tră - iești Par - tid al vie - ții
ro - mâ - nesc, Să tră - iești Par tid al vie - ții
ro - mâ - nesc, Să tră - iești Par - tid al vie - ții
rall.
noas - tre Soa - re drag pe pla - iul ro - mâ - nesc.
noas - tre Soa - re drag pe pla - iul ro - mâ - nesc.
noas - tre Soa - re drag pe pla - iul ro - mâ - nesc.
noas - tre Soa - re drag pe pla - iul ro - mâ - nesc.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 3 (220) martie 1971

PROBLEME ŞI ASPECTE
ALE MUZICII CONTEMPORANE

Criterii ştiinţifice în analiza operei de artă

de LIVIU GLODEANU

Cel mai util preambul pentru expunerea ce o voi face ar fi, cred, relatarea situaţiei prezente a cercetărilor întreprinse în întreaga lume în domeniul aplicării unor metode ştiinţifice în analiza artistică. Din păcate, o rezumare de acest fel, referitoare direct la muzică, este cu atît mai greu de făcut cu cît însuşi domeniul muzical, în mod special, a fost mai puţin supus investigaţiei. Cercetările s-au orientat pînă în prezent cu precădere în domeniul lingvistic, în limbajul uzual şi poetic.

O serie de rezultate, în măsura în care probleme ale literaturii şi poeziei sînt comune muzicii, ar putea intra în preocupările noastre.

Analiza unei opere de artă presupune traducerea ei dintr-un limbaj în altul. Critica şi muzicologia actuală, prin analiză, caută corespondenţe ale unei lucrări muzicale, pe planul unui limbaj uzual sau poetic, încercînd în acest fel o clarificare ştiinţifică.

În momentul de faţă însă, forma supremă a limbajului ştiinţific este limbajul matematic.

Pentru marea majoritate a creatorilor de artă, imixtiunea matematicii în aceste probleme este socotită arbitrară, inoperantă, considerîndu-se — în mod fals — imposibil de tradus caracterul dominant intuitiv al artei într-un limbaj dominant logic, riguros. Şi, cu atît mai mult cu cît prin matematică se înţelege, în mod obişnuit, ştiinţa obţinerii unor rezultate numerice. În ce priveşte cercetările în domeniul artei, ne interesează însă acea matematică ce nu se limitează la funcţia sa algoritmică ci la cea descriptivă, de simulare, de aproximare a fenomenelor, în care nu este important atît rezultatul cît însăşi procesul de modelare. Matematica se ocupă de analogii, lucrează cu aproximaţii. De fapt, avem de-a face cu o matematică care conţine în esenţa ei şi intuitivul, tot aşa cum arta îşi are şi ea logica şi rigorile ei interne.

Albert Thibaudet spune că frumosul determină stări imprecise dar e realizat cu mijloace precise. Acel imprecis, acel inefabil al artei pe care mereu încercăm a ni-l explica, necunoscuta nr. 1 în procesul de sistematizare pe care-l abordează ştiinţa, este provenit din specificitatea limbajului artistic, din funcţia lui ambiguă. Ignoranţa prezintă însă ambiguitatea ca un mister al artei.

Inefabilul nu există în stare pură. El este conţinut şi difuzat pe toată suprafaţa operei de artă dar, în măsura în care investigarea matematică dezvăluie noi aspecte tehnice şi rutiniere, inefabilul se restrînge în nucleul cel mai esenţial şi mai puţin supus operaţionalului. În cele din urmă, ambiguitatea care generează inefabilul nu este decît o problemă deosebit de complexă, dar care, pe măsura cercetării, îşi dezvăluie logica şi poate chiar schema.

Nu doresc a mă prezenta ca un adept al teoriilor care nivelează semnificaţiile, funcţiile artei cu ale ştiinţei.

Am pomenit la început de specificitatea limbajelor şi, în acest sens, voi folosi clasificarea făcută de Solomon Marcus în **Poetica mate-**

matică [1], lucrare care, în mare măsură, a influențat unele din enunțurile care decurg în continuare. Solomon Marcus distinge o scară a limbajelor tocmai în funcție de ambiguitate. Clasează limbajul muzical pe locul maxim, cel matematic, din acest punct de vedere, fiind pe locul minim. La mijloc se află limbajul poetic și undeva între ambiguitatea poetică și matematică se află limbajul uzual. Această ordine a ambiguității este direct proporțională cu expresia. Deci, cu cît ambiguitatea este mai pronunțată, ca în cazul muzicii, expresia este și ea mai pregnantă iar, în cazul matematicii, în mod ideal, nulă.

Expresia științifică nu prezintă un interes în sine ci este un simplu vehicul al unei semnificații pe care o întruchipează și pe care o comunică. Ea lasă să treacă o semnificație care este altceva decît expresia ei. În cazul muzicii, expresia are valoare în sine, este impregnată de semnificații, are tendința de a exprima prea mult și, paradoxal, este prea reflexivă pentru a reuși să comunice. Semnificația nu transpare, se confundă cu expresia care, în acest caz, rămîne opacă. Semnificația artei este dependentă de expresie pe cînd cea științifică este independentă. Semnificația teoremei lui Pithagora, spre exemplu, este independentă de expresie, pe cînd cea a unei sonate de Beethoven este nemijlocit dependentă. Celebra istorioară pusă pe seama lui Beethoven — care, întrebat de sensul unei sonate pe care abia o cîntase, s-a așezat la pian și a mai cîntat-o o dată — poate fi înțeleasă ca o reflectare a celor arătate mai sus în legătură cu opacitatea expresiei muzicale, care nu vehiculează nimic altceva, ea însăși fiind plină de semnificații.

Mai mult chiar, știința are o semnificație aplicabilă ici și colo, numărabilă, discontinuă, în timp ce muzica relevă chiar și aceluiași ascultător o semnificație mereu modificată, permanent schimbătoare, continuă. Semnificația științifică este închisă, independentă de cel ce o recepționează, de grad de cultură, informație, imaginație sau caractere personale, are o absență totală a omonimiei. Algoritmul lui Euclid — privind găsirea celui mai mare divizor comun a două numere — are evident aceeași semnificație pentru orice receptor, în timp ce **Arta fugii** nici pentru o singură persoană nu are mereu aceeași semnificație în sensul imuabil, fix, datorită tocmai omonimiei infinite, ambiguității permanente a limbajului muzical. De aceea arta, muzica în special, are o semnificație deschisă.

Iată deci cîteva deosebiri fundamentale, pe lîngă multe altele, pe care nici nu le-am luat în discuție. Cu atît mai dificil este deci de a face acea traducere de care am pomenit la început, a limbajului muzical în limbaj matematic. Simularea se face însă ținînd cont de toate aceste componente, însușiri, diferențieri pe care le-am semnalat. Problema este de a descompune și recompune opera de artă, reușind a codifica toate coordonatele. Așa cum în poezie s-au făcut experimente, reușind să se programeze calculatori cărora li s-a dat lexicul unei poezii pe care au recompus-o, în muzică s-au elaborat programe care au simulat armonia clasică funcțională.

Desigur, aceste simulări nu înseamnă încă creație. Stereotipiile și șabloanele în știință sînt generale, această disciplină operează doar cu ele. În muzică, stereotipiile, schemele, manierele, sînt individuale, altele la fiecare creator. Dar, cu cît un creator este mai mare, mai însemnat și mai personal, are șabloane mai pregnante — de aceea este și mai ușor de imitat, respectiv imitatorii reușesc a depista conformațiile specifice și a le reproduce.

În acest domeniu, calculatoarele demonstrează simularea, făcînd o delimitare clară între elementele de rutină și cele cu adevărat creatoare. Dar, cum spuneam mai înainte, analiza presupune o codificare tot mai intensă, mai vastă și mai complexă, de gîtuire a acelui inefabil al artei. În felul acesta delimităm schemele și șabloanele de adevărata creație, știința de artă. Reducerea la esențial a specificului muzical înseamnă de fapt reducerea la o densitate sugestivă deosebită, exprimarea nemijlocită, reducerea la minimum a elementelor de rutină. Restul este știință, este înghițit de limbajul matematic, poate intra în domeniul său traductibil, este perfect analitic.

Analiza științifică este în momentul de față nu un concurent al artei, pe care unii o defăimează cu sentimentul că matematizarea dezumanizează muzica. Dimpotrivă, matematizarea asigură un instrument de analiză, ba chiar mai mult, se transformă într-un auxiliar al creației, evidențiind mai net ca niciodată falsul de autentic, rutina de invenție, ignoranța de meșteșug și chiar arta de experiment.

[1]) Solomon Marcus : *Poetica matematică* — Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970.

Asimilarea tradiției și spiritul creator

de CORNELIU DAN GEORGESCU

Considerăm că astăzi prezintă mai mult interes nu atît afirmarea sau motivarea legăturilor între artă și știință — fapte incontestabile —, cît încercarea de a înțelege sensul acestor legături și, în special, încercarea de a analiza, fie și la modul general, cîteva din noile și variatele aspecte ale acestui raport, care apar în ultimele decenii.

Știința a slujit permanent muzica de-a lungul istoriei acestora, răspunzînd însă nu numai unor probleme aparținînd artei, care trebuiau rezolvate, ci și influențînd parțial dezvoltarea acesteia, prin soluțiile adoptate. În acest mod, de exemplu, construirea „clavecinului temperat" (și în general a instrumentelor cu scară temperată) a contribuit la instaurarea definitivă a sistemului major-minor ; construirea instrumentelor cromatice de suflat a contribuit la favorizarea cromatismului ; tehnica înregistrărilor pe disc și bandă de magnetofon a contribuit la nașterea muzicii electronice — toate acestea, desigur, în momentul în care erau resimțite ca o necesitate. Știința a servit de asemenea muzica în mod indirect, prin intermediul științei muzicii — muzicologia — punîndu-i la dispoziție metode moderne de investigare (cum ar fi structuralismul, metodă apărută inițial în studiul lingvisticei) ; în aceeași măsură însă s-a slujit și ea de artă, în special în măsura în care operele de artă pot fi purtătoare ale unor informații necesare științei (de exemplu, psihologia, antropologia, arheologia pot extrage date esențiale din analiza specifică a unor opere de artă). Arta poate sluji, de asemenea, în anumite cazuri particulare, nemijlocit știința ; astfel, muzica a servit nu odată unor tratamente medicale (ca hipnotic, anestezic), literatura, filmul, etc. pot transmite, pe căile lor particulare, informații științifice publicului și, în general, contribuie la educarea, la dezvoltarea capacităților intelectuale (imaginație, memorie etc.).

Mijloacele științei nu s-au mulțumit însă să însoțească istoria artei îndeaproape, întretăindu-i uneori drumul ; aceste mijloace contribuie la crearea operei de artă, la procesul de creație propriu-zis. Acesta este cazul calculatorului electronic care, mînuit de personalitatea omului de știință (sau a artistului în acest rol), poate analiza și formaliza în detaliu o operă de artă — cum ar fi o poezie sau limbajul poetic în general — apoi, mînuit de personalitatea artistului, poate crea, pe baza legilor observate, noi opere de artă. În același timp, poate părea deconcertant pentru cei care nu înțeleg esența problemei, că se pot crea încă la infinit opere de artă majore cu mijloace empirice tradiționale (atît folclor, jazz cît și artă cultă), sau, uneori cu mijloace chiar mai empirice decît cele tradiționale (cum ar fi în „textcompoziții" sau în orice tip de improvizație liberă, în general).

De fapt, este vorba de cele două aspecte esențiale ale cunoașterii, diferite din punct de vedere metodologic, ca procedee, finalitate, dar aflate practic în unitate dialectică. În principiu, orice obiect existent (o casă, un om, valurile mării sau forme ale gîndirii — deci, și opere de artă) poate fi analizat din punct de vedere științific (pentru a-i cunoaște structura, legile precise) sau apreciat estetic. Sfera rațiunii apare astfel în opoziție cu cea afectivă, opoziție, însă, în cadrul unității reale a obiectului. Odată ce opera de artă poate fi analizată, ca orice alt obiect, atît artistic cît și științific, legile aflate astfel pot fi folosite la noi construcții artistice, la rîndul lor din nou analizabile, astfel împingîndu-se înainte însăși procesul cunoașterii.

Desigur însă că într-o asemenea analiză, știința nu epuizează opera de artă — și cu atît mai puțin arta în general — **ca proces** ; peste cîteva sute de ani vom analiza probabil altfel lucrările lui Bach, care au fost deja cercetate cu ajutorul calculatorului electronic, în conformitate cu noile metode de cercetare științifică, la fel cum analizăm azi natura — aceeași ca în antichitate sau aproape aceeași — cu mijloace și metode noi, fără a o epuiza astfel. O piesă folclorică poate fi „transcrisă" sub forma unei sinusoide încadrată în parametri de timp și frecvență, dînd informații precise despre timbru, dinamică etc. ; cu toate acestea, ignorînd total din punct de vedere rațional complicatele legi fizice sau matematice aflate la baza acesteia, purtătorii unei vechi tradiții folclorice pot continua să construiască mai departe pur instinctiv, așa cum au făcut-o poate de milenii, opere de artă originale, viabile. Nici natura nu-și cunoaște rațional legile proprii ! Dar dacă noi le cunoaștem, le putem folosi ca pe instrumente noi, moderne, pentru **a crea ceva nou** — accentuez, nu pentru **a recrea** — aceasta o poate face mult mai bine calculatorul electronic ! —, ci pentru **a inventa,** cu ajutorul fanteziei noastre, noi principii artistice.

Considerăm aceasta ca extrem de important : arta, ca proces, nu se poate reduce la un ansamblu de legi fizice sau matematice (cu toate că poate fi oricînd, în orice moment al ei, analizată sub acest raport). Din acest motiv, pe cît de greșită este poziția care neagă orice legătură între artă și știință, tot atît de unilaterală este și aceea care afirmă că arta nu există în afara matematicii, electronicii. Ar fi același lucru cu a afirma că o ființă vie se reduce la legi matematice, fizice, chimice etc., în timp ce aceasta este nu numai cantitativ extrem de complicată, dar și calitativ, ceva în plus peste elementele ei componente.

Acest caracter de organism viu, nerepetabil, de personalitate unică a unei opere de artă, este dealtfel cel care produce emoţia estetică, oricît de filtrată. Ea poate fi produsă însă şi de către elemente ale naturii, în anumite condiţii ; dealtfel, această emoţie estetică este foarte diferită pentru oameni diferiţi, atît în faţa spectacolului norilor de pe cer cît şi în faţa unui Choral de Bach, deoarece ea este esenţial subiectivă, depinzînd de mulţi factori, în afara calităţilor obiectului de artă sau ale fenomenului natural şi a legilor lor obiective de construcţie.

Emoţia artistică este deci legată de comunicare, de existenţa celui care percepe estetic ; autorul unei opere de artă nu trebuie să fie el emoţionat cînd crează acea operă, ci spectatorul, cînd ia contact cu ea ! Autorul este suficient să ştie cum trebuie să construiască acea operă de artă, cum să se exprime el, concepţia, ideologia lui, iar pentru aceasta are nevoie de un instrument de lucru cît mai potrivit lui.

În felul acesta ajungem la problema cunoaşterii de către artist a legilor complexe ale structurilor artistice. Un instrument modern şi complicat, aşa cum ne oferă ştiinţa de azi, este bun numai pentru cel care-l stăpîneşte perfect şi îl mînuieşte cu fantezie şi „talent" ; acest instrument nu are însă nici o valoare în sine, decît cel mult documentară. Fiecare artist trebuie deci să-şi „compună" metoda sa de creaţie, conform temperamentului, cunoştinţelor, posibilităţilor. Dacă este adevărat că valoarea acestei metode constă de fapt în modul în care este mînuită, trebuie să acceptăm totuşi ca logic faptul că, în condiţii egale de talent, luciditate etc., o metodă mai complexă, mai avansată, oferă avantaje obiective mai mari decît una simplă, uzată poate. O mare parte din originalitatea şi efortul creator al unor artişti contemporani constă tocmai în construirea acestor metode de lucru adecvate, tot atît de interesant de cercetat ştiinţific, la rîndul lor, ca şi opera de artă în sine.

Aspectul poate cel mai interesant însă astăzi al raportului între artă şi ştiinţă, într-o epocă de reconsiderări radicale ale unor concepte aparent stabil „fixate", de contopiri sau separări spectaculoase de ramuri ale ştiinţei sau artei etc., este însă unirea aproape deplină a acestor noţiuni tradiţionale, realizată în conceptul de **„experiment"**, concept deloc nou, chiar în arta clasică, de o vigoare excepţională însă în secolul nostru. Dacă cercetarea fundamentală, creatoare în ştiinţă reclamă tot atîta fantezie din partea cercetătorului ca şi o operă de artă, această operă de artă a devenit la rîndul ei aproape un domeniu al cercetării ştiinţifice. Astfel, s-au sondat cu spirit ştiinţific remarcabil aproape toate posibilităţile de emisie a sunetului la instrumentele tradiţionale (tendinţa de a atinge limitele unui domeniu cercetat, de a clasifica posibilităţile, este tot de natură ştiinţifică) sau combinările sale în structuri de diferite tipuri. Se cercetează de asemenea problemele semioticii muzicale, raporturile posibile între compozitor — interpret — public (deci, o problemă de comunicare, atribuindu-se fiecăruia dintre aceşti termeni valori noi), punctele de contact între arte (pînă la „spectacolul total") sau psihologia interpretului (modul de a reacţiona la un semn, stimulent etc.). Astfel se pot explica apariţia în muzica secolului nostru a unor „cazuri limită", cum ar fi serialismul integral (care conduce la „muzica total programată") în opoziţie cu improvizaţia cu totul liberă („Freies Zusammenspiel" = „cîntat liber în ansamblu"), sau muzica tip „evenimente aglomerate", insezisabile separat, în opoziţie cu muzica tip „evenimente rarefiate," insezisabile ca ansamblu, mergînd pînă la nonmuzica („muzica-pauză" — experiment extremist al lui John Cage).

Ca şi în multe cazuri ale cercetării ştiinţifice fundamentale, teoretice (adică, a acelei cercetări care nu urmăreşte un scop aplicativ imediat) — cercetări care au dus la rezultate atît de preţioase încît stau la baza ştiinţei secolului nostru, — nu se poate sezisa în acest moment care este folosul imediat al acestor încercări, prea puţin cunoscute şi înţelese marelui public, ca orice cercetare teoretică foarte abstractă ; dacă ne gîndim însă că arta a fost odată o comunicare spontană între oameni, cu mijloacele ei specifice, putem prevedea că scopul îndepărtat al acestor experimente (sterile doar în măsura în care orice experiment pare steril !) este descătuşarea pe noi coordonate, de nebănuit încă, a acestei forme esenţiale a cunoaşterii.

Tendinţa actuală dominantă în ştiinţa şi arta patriei noastre, aceea de a asimila tradiţiei sale (tradiţie în sens dialectic, de mişcare !) cele mai noi cuceriri ale ştiinţei şi artei contemporane universale, corespunde unei necesităţi obiective de a se depăşi o anumită izolare, regionalism, uneori diletantism. Pericolul neasimilării, al preluării, odată cu cele mai moderne instrumente de lucru şi a unor moduri de a gîndi, poate nu întotdeauna potrivite şi favorabile condiţiilor noastre particulare de dezvoltare, pericol prezent încă, va putea fi depăşit în sensul progresului numai prin maturizarea treptată a oamenilor de ştiinţă şi artă, prin contactul continuu, perseverent, prin familiarizarea (în înţeles de creaţie, nu de repetiţie !) cu cele mai noi idei, metode, puncte de vedere prezente pe „piaţa" ştiinţifică şi artistică a secolului nostru.

Muzica și știința

de OVIDIU VARGA

Muzicologul contemporan are dificila sarcină de a cerceta în mod științific trecutul muzicii, din „noaptea istoriei" pînă astăzi, de a desluși etapele principale corespunzătoare procesului istoric evolutiv al artei sunetelor, în scopul deslușirii complexității fenomenului muzical contemporan.

Ba mai mult : muzicologul contemporan, de formație științifică, trebuie să manifeste o anumită capacitate de previziune științifică, astfel ca în lumina trecutului, prin prisma prezentului, în perspectiva viitorului, să fie capabil a preconiza, pe cît e posibil în spirit obiectiv, acele căi multiple, diversificate, de evoluție a muzicii în viitor, care să reprezinte sensul progresului artistic, în condițiile societății viitorului.

Studiul progresului, ca esență a dezvoltării, presupune urmărirea procesului contradictoriu de dezvoltare ascendentă de la inferior la superior, de la vechi la nou, făcîndu-se abstracție de abaterile, stagnările de la linia sinuoasă dar ascendentă a mișcării în spirală.

Se știe că legea dialectică ce acționează în sensul direcției principale a dezvoltării, a progresului, este legea negării negației.

Spre deosebire de negația metafizică, negația dialectică nu anulează, nu distruge, nu înlătură total vechea calitate, ci păstrează elementele valoroase ale acesteia, cu care noua calitate creează o sinteză superioară.

Originalitatea absolută, inovația absolută nu au existat niciodată în istoria muzicii, nici în creația folclorică, nici în cea profesională, deoarece o asemenea originalitate absolută ar fi întrerupt procesul contradictoriu dar **continuu** al evoluției, s-ar fi autoanulat si ar fi devenit inoperantă în planul comunicabilității.

Muzica, dintre toate artele, a fost și este cea mai indestructibil legată și condiționată de științe, fiind ea însăși o știință.

Sunetul, ca fenomen fizic, a fost și este studiat de către acustică. Raporturile cantitative de înălțime, durată, intensitate și timbru au fost și sînt identificate și măsurate de către matematică.

Istoria organologiei a fost și este istoria inventării și perfecționării uneltelor de produs sunete ; industria instrumentelor muzicale a influențat și influențează în mod direct nu numai practica muzicală ci și gîndirea cu sunetele.

Muzica autonomă, prin specificitatea ei, spuneam și cu alt prilej, a fost întotdeauna nu numai o artă ci și o știință a organizării relațiilor fizico-matematice dintre sunete, în umplerea dimensionată a timpului sonor.

Muzica a devenit știință pe măsură ce și-a elaborat legi, reguli fizico-matematice de organizare a timpului sonor, în planul duratelor, înălțimilor, intensităților și timbrurilor.

De la monocordul pitagorician cu care enigmaticul Pythagora (sau discipolii lui) au măsurat intervalele, descoperind esența lor cantitativă, în raporturile matematice ale lungimilor corzii care vibrează, pînă la muzica concretă și electronică, istoria artei sunetelor ne oferă nenumărate exemple de interferențe între descoperirile științifice, invenții, construcții și perfecționări de unelte producătoare de sunete și evoluția gîndirii muzicale și a practicii muzicale.

Știm cu toții că muzica europeană, în comparație cu celelalte arte, a avut o evoluție mai îndelungă pînă a ajuns să-și cristalizeze un limbaj autohton propriu specificității artei sunetelor.

Dacă privim **L'arbre généalogique de l'art musical depuis les origines jusqu'à l'époque moderne** alcătuit cu o mare ingeniozitate sinoptică de către muzicianul elvețian Alexandre Denéréaz, putem urmări cu claritate acest proces evolutiv, lent, și complex care a durat secole.

Nu mi se pare extravagant dacă ne punem întrebarea prin absurd : care ar fi fost evoluția muzicii dacă descoperirile științei sec. XX și mijloacele tehnice electro-acustice contemporane de producere, de reproducere și comunicare ale sunetului ar fi existat încă din sec. XVI ?!

Înainte de a încerca vreun răspuns să căutăm a privi stadiul muzicii în epoca Renașterii, în condițiile reale ale acelei perioade istorice, precum și evoluția muzicii mai tîrziu. Înflorirea muzicii polifonice, în perioada Renașterii ne înfățișează un tablou al muzicii europene occidentale caracterizat la prima vedere, printr-un limbaj polifonic generalizat, puțin diferențiat stilistic de la o țară la alta, de la un compozitor la altul, indiferent de apartenența lor națională, cu toate că la cristalizarea acestui „stil european al epocii" au contribuit în principal compozitori franco-flamanzi, italieni, germani, spanioli și englezi. Desigur că acest fenomen s-a datorat și faptului că unii dintre compozitorii renascentiști **au circulat** în diferite centre muzicale din diferite țări ale Europei și au „exportat" în felul acesta și legile de organizare a relațiilor dintre sunete, care constituiau prin aplicare „stilul generalizat al epocii".

Exemplul tipic de compozitor „european" renascentist a fost, se știe, Orlando di Lasso, în realitate flamandul Roland de Lassus, care a călătorit și a creat în Italia, Franța, Belgia, Anglia, Germania, fiind totuși, așa cum remarca muzicologul austriac Ambros : **„francez** în cîntecele franceze, **italian,** în madrigale, **german** în cîntecele germane".

În secolele următoare asistăm la un proces evolutiv de diversificare stilistică mai rapid decît pînă atunci, care culminează în secolul al 19-lea cu apariţia şcolilor naţionale. Aceasta datorită mutaţiilor în structura socială şi naţională a societăţii europene precum şi progresului ştiinţifico-tehnic, cu aplicaţie la mijloacele de producere, reproducere şi comunicare a creaţiilor muzicale.

În secolul XX şi în special în ultimele decenii ale secolului nostru, asistăm la o accelerare extraordinară a acestui proces evolutiv, datorită revoluţiei tehnico-ştiinţifice, datorită noilor mijloace tehnice electro şi electronico-acustice de producere, de reproducere şi de comunicare atît a creaţiilor muzicale din trecut cît şi a creaţiilor muzicale şi sonore din prezent. (Folosesc din nou termenul de **creaţii sonore,** deoarece astăzi, după părerea mea, numeroase sînt explorările care depăşesc domeniul artei sunetelor, ca artă a gîndirii şi memorării relaţiilor repetabile dintre sunete, însă pot fi absolut justificabile şi necesare sub raportul căutărilor în sfera mai largă a universului sonor. Poate unele dintre aceste cuceriri sonore, invenţii sonore, descoperiri sonore, lucrări sau chiar creaţii sonore vor trece mîine din domeniul explorărilor acustice în cel al valorilor estetice muzicale. Altele poate vor rămîne în afara domeniului artei sunetelor, dar cu o existenţă paralelă, poate ca o nouă artă sonoră, perenă sau efemeră.).

Aşadar, datorită revoluţiei tehnico-ştiinţifice şi în special a mijloacelor tehnice electro şi electronico-acustice de producere, de reproducere şi de comunicare a creaţiilor muzicale şi sonore din trecut şi de astăzi, compozitorul contemporan nu trebuie să mai aştepte călătoriile vreunui Orlando di Lasso contemporan pentru a cunoaşte direct căutările, soluţiile şi în genere experienţa creatoare a colegului său din altă ţară, oricît de îndepărtată ar fi ea, deşi acest contact direct se produce astăzi mai frecvent ca oricînd.

El nu trebuie să aştepte nici tipărirea vreunei partituri sau intrarea în posesia acesteia pentru studiu, deşi acest contact cu partitura tipărită sau fotocopiată, aparţinînd vreunui compozitor dintr-o ţară oricît de îndepărtată se produce astăzi mai frecvent ca oricînd.

Prin existenţa mijloacelor tehnice electro-acustice de producere, de reproducere şi de comunicare a gîndirii cu sunetele, compozitorul contemporan poate lua cunoştinţă de căutările, soluţiile, experimentele oricărui coleg de al său, din oricare ţară europeană sau extraeuropeană chiar în momentul primelor execuţii.

În felul acesta ultrarapid, compozitorul contemporan îşi îmbogăţeşte propria experienţă de creaţie, confruntînd propriile lui căutări, soluţii, experimente, cu cele ale colegilor săi din oricare ţară a lumii europene sau extraeuropene. Dar nu numai atît.

Prin existenţa noilor mijloace tehnice electro şi electronico-acustice de producere, reproducere şi comunicare sonoră, compozitorul contemporan îşi poate îmbogăţi fondul de cunoaştere în domeniul surselor sonore, acumulînd, asimilînd sau respingînd ceea ce îi oferă aceste mijloace tehnice electro-acustice, de la folclorul african sau al altor popoare, la dansurile moderne şi cîntecul intim, de la muzica lui Machault la creaţiile sonore concrete şi electronice.

Ca muzician de formaţie ştiinţifică nu poţi ignora nimic din ceea ce se produce şi se consumă astăzi în domeniul sunetelor în societatea contemporană, în condiţiile revoluţiei tehnico-ştiinţifice.

Într-un articol intitulat **Înţelesul muzicii noi** muzicianul american Robert Middleton caută să explice şi să facă previziuni privitoare la evoluţia muzicii contemporane conexată la descoperirile ştiinţifice : „Compozitorul contemporan va trebui să aibă mai multe aptitudini pentru mecanică şi matematică decît în trecut. Calculatorul electronic va juca, fără îndoială, un rol tot mai important, deoarece cu ajutorul lui se pot face experienţe cu o rapiditate care depăşeşte cu mult capacitatea omenească. Noi metode de înregistrare, de radio-emisie, de televiziune şi de sintetizare vor mări posibilităţile de cercetare şi experimentare. Vor fi create aparate şi instrumente încă necunoscute. Pînă la urmă, datorită aparatelor care-i vor sta la dispoziţie, compozitorul va depinde mai puţin de interpretul cu o temeinică pregătire. Compozitorul „muzicii noi" nu va trebui să fie el însuşi interpret şi nici nu i se va cere să fie muzician în toată accepţia cuvîntului. O mare parte a „muzicii noi" este în primul rînd pe înţelesul altor compozitori, astfel cum o mare parte a cercetărilor ştiinţifice este pe înţelesul altor oameni de ştiinţă.

Dar, precum această activitate ştiinţifică pare să aibă drept rezultat propria ei dezvoltare, investigaţiile în domeniul muzicii par a genera o sporire a numărului compozitorilor, sau ceea ce numeşte Roger Sessions : **„explozie componistică".**

O asemenea creştere a numărului compozitorilor în lumea întreagă, precum şi rapiditatea cu care rezultatele cercetărilor lor devin proprietate comună, par a indica dezvoltarea unui gen de gîndire şi activitate colectivă. Se observă de pe acum dorinţa unui număr tot mai mare de persoane de a participa la această activitate. Ne mai fiind încărcată cu fenomene inexplicabile ca „artă", „geniu" şi „inspiraţie" şi lipsită de regulile teoretice din trecut, crearea muzicii este mai puţin misterioasă, mai puţin individualistă, mai puţin unică în felul ei, devenind mai degrabă o activitate intelectuală colectivă. Astfel, o nouă şi importantă activitate muzicală s-ar putea desfăşura

în adevărate laboratoare, asemenea cercetării ştiinţifice.

Şi mai departe : „Muzica nouă" din ultimul deceniu nu este scrisă pentru plăcerea interpreţilor, nici pentru plăcerea ascultătorilor, ci pentru plăcerea compozitorilor. Trebuie să admitem că o parte a „muzicii noi" este mai plăcută cînd te gîndeşti la ea, sau cînd o studiezi, decît atunci cînd o asculţi, sau o cînţi".

Sînt multe lucruri adevărate în cele citate din articolul autorului american. Cu o singură rezervă fundamentală. Autorul consideră „muzica nouă" a zilelor noastre, **numai** „muzica de laborator". O asemenea discriminare şi delimitare mi se pare neştiinţifică şi deci în neconcordanţă cu realitatea vieţii muzicale contemporane. De avantajele şi dezavantajele (de ce să n-o spunem) mijloacelor tehnico-acustice, electrice şi electronice de producere, reproducere şi comunicare beneficiază nu numai „muzica de laborator" ci toate genurile muzicale clasice şi contemporane, chiar şi genul aşa zis uşor, care dintr-un fenomen estetic oarecum periferic a devenit un fenomen social de dimensiunile mapamondului, şi aceasta datorită existenţei discului, magnetofonului, radioului, televiziunii şi filmului, aplicaţii contemporane ale revoluţiei tehnico-ştiinţifice.

Tabloul general al vieţii muzicale contemporane este deosebit de complex şi contradictoriu.

Să ne oprim la polii extremi ai acestuia, ca expresie contradictorie a consecinţelor revoluţiei tehnico-ştiinţifice în universul sonor. La un pol „muzica de laborator" care a obţinut unele succese incontestabile, de la **Simfonia pentru un om singur** (1952) de Pierre Schäffer, în versiunea coregrafică a lui Maurice Bejart, pînă la deja numeroasele creaţii sonore concrete şi electronice pentru piese de teatru, balete, opere, pe scenă, la radio, la televiziune sau în film.

Consider că domeniul investigaţiilor sonore electronice este demn de urmărit ca fiind o nouă modalitate de umplere sau organizare chiar cibernetică a timpului sonor, cu valenţe expresive inedite. După mine însă, electronica sonoră este impropriu denumită „muzică electronică" deoarece ea este o nouă manifestare a spiritului uman, paralelă cu muzica, însă neconfundîndu-se cu arta sunetelor, ca artă a gîndirii şi memorării relaţiilor **repetabile** dintre sunete în planul înălţimilor, duratelor, intensităţilor şi timbrurilor.

La celălalt pol al vieţii muzicale contemporane, unul dintre fenomenele cele mai şocante, cel al „genului uşor", al cîntecului intim languros sau de dans. Acest gen mic şi uşor a creat o nouă mitologie a vieţii contemporane. Explicaţia ar fi următoarea : din punct de vedere psihologic, afectiv, omul contemporan, făuritor şi martor al revoluţiei tehnico-ştiinţifice, indiferent de vîrstă, sex, profesie, nivel de cultură, convingeri politice sau religioase, a rămas acelaşi incorigibil sentimental, care tînjeşte veşnic după o muzică simplă (construită melodic, ritmic şi armonic pe baza legii fundamentale a artei sunetelor : **repetabilitatea)** în care să regăsească frînturi din viaţa lui intimă, prezentă sau trecută, reală sau doar visată.

Dovadă că societatea industrială nu a reuşit să dezumanizeze omul. Dimpotrivă. (În trecutul îndepărtat, omul societăţii agrare îşi crease şi el un cîntec intim de „inimă albastră" sau de joc, în creaţia folclorică.). Cîntecul intim contemporan, lent sau de dans, este într-un fel noul folclor al societăţii industriale. Cred că şi omul secolului XXI, chiar dacă va cuceri cosmosul, nu va renunţa la cîntecul său intim. În acelaşi timp el se va apropia mai uşor de „noua muzică de laborator" decît de muzica clasică a secolelor precedente (XVI—XX) căci electronica sonoră îi va solicita doar o anumită disponibilitate senzorial-afectivă, pe care el o va poseda.

Arhitecturile sonore elaborate, ale muzicii clasice, îi vor solicita o gîndire muzicală evoluată, în sensul capacităţii de înţelegere a gîndirii abstracte cu sunetele, gîndire evoluată pe care acesta nu va avea timpul să şi-o formeze, ţinînd seama de bombardamentul informaţional continuu la care va fi supus şi căruia va fi obligat să-i facă faţă, pentru a supravieţui profesional în domeniul său de activitate !

Cred că numai în societatea comunistă, în care educaţia muzicală va fi o problemă circumscrisă educaţiei generale a societăţii, valorile autentice ale muzicii clasice a secolelor precedente îşi vor găsi locul cuvenit în formarea spirituală a omului viitorului.

Este cert că astăzi, ca o consecinţă a revoluţiei tehnico-ştiinţifice asistăm şi participăm la un extraordinar de accelerat ritm de căutări, experimente, soluţii, confruntări, sinteze între muzică şi celelalte arte, între muzică şi celelalte ştiinţe, între muzica vie şi maşinile sonore, ritm nemaiîntîlnit vreodată în trecutul muzicii.

După părerea mea, sub aparenţa multitudinii de căutări, soluţii, experimente, confruntări şi sinteze de stiluri, curente, tendinţe, sisteme, procedee, în muzica contemporană de „avangardă" există primejdia unui proces de nivelare, de uniformizare stilistică, de dezumanizare care în mare măsură este determinat de existenţa mijloacelor tehnico-acustice de producere, reproducere şi comunicare ultrarapidă (era să spun „cu viteza sunetului") a acestora. S-ar părea că, prin intermediul acestor mijloace tehnico-acustice noi, se tinde în unele ţări europene la cristalizarea unui unic stil contemporan european puţin diferenţiat de la un compozitor la altul, indiferent de apartenenţa sa naţională, asemănător pe alt plan şi cu alte procedee sonore, cu stilul puţin diferenţiat al muzicii Renaşterii. Anonimus sec. XX !

Ceea ce, trebuie să recunoaştem, ar fi un lucru nedorit în sensul progresului şi îmbogăţirii patrimoniului muzicii europene şi universale. Împotriva unor asemenea tendinţe de nivelare, şcoala muzicală românească se afirmă astăzi mereu mai mult în contextul european şi universal, ca o cultură muzicală viguroasă, cu un profil propriu, diversificat stilistic, în planul spiritualităţii şi al limbajului.

Folosind cele mai moderne procedee sonore, compozitorii noştri nu pierd din vedere faptul că, contribuţia lor va fi cu atît mai valoroasă în contextul universal, cu cît creaţia lor va fi mai originală în sensul propriu al cuvîntului, ca un glas propriu, naţional şi contemporan, capabil să comunice omenirii despre gîndurile şi simţămintele oamenilor care pe aceste meleaguri îşi făuresc prezentul şi viitorul !

Post-scriptum

În decembrie 1813, în marea sală a Redutelor din Viena inventatorul metronomului Mälzel a organizat un concert cu totul neobişnuit în care Beethoven urma să prezinte printre altele şi simfonia sa programatică **Victoria lui Wellington** sau **Bătălia de la Victoria,** o compoziţie ocazională comandată de către Mälzel pentru un fel de orgă mecanică, inventată de el şi denumită „Panharmonicon". Asemenea compoziţii ocazionale în care erau descrise sonor încleştări militare, erau la modă în epoca napoleoniană, epocă de neîntrerupte bătălii.

Din lipsă de bani necesari transpunerii pe suluri a **Victoriei lui Wellington,** Mälzel i-a sugerat lui Beethoven orchestrarea lucrării pentru a fi prezentată, pe viu, în concert public. Beethoven a conceput lucrarea pentru trei orchestre ; adică o orchestră simfonică şi două fanfare la care se adaugă două tobe uriaşe construite special, care imitau salvele de tun şi încă două instrumente construite special care imitau zgomotul împuşcăturilor.

Cele două fanfare, avînd ca dirijori pe Salieri şi Weigl, simbolizînd cele două armate, engleză şi franceză, au fost dispuse în două coridoare opuse faţă de scenă, dînd iluzia prin mişcare, semnale de trompetă şi răpăit de tobă, că armatele se apropie pentru declanşarea bătăliei.

La tobele-tunuri se aflau tunarii : Hummel şi Meyerbeer. Dirijor principal : Ludwig van Beethoven.

Iată dar că acum peste 150 de ani, un inventator neastîmpărat şi un geniu au prezentat un concert de muzică concretă şi stereofonic — spaţială cu trei dirijori şi trei orchestre, fără a fi urmat cursurile de vară de la Darmstadt !

Aspecte ale raportului dintre artă şi ştiinţă

de EUGEN WENDEL

Nu poate fi vorba de o abordare multilaterală a raporturilor existente între artă şi ştiinţă, ci de cîteva aspecte strict delimitate ale acestora. Ar fi interesante multe alte laturi ale problemei ca, spre exemplu, interdependenţa între ştiinţă şi fiecare artă în parte : artele plastice şi matematicile, geometria plană şi spaţială, anatomia, structura materiei ; poezia şi matematicile moderne, care caută să-i exprime legităţile (problemele abordate de structuralism) ; arhitectura, ea însăşi, parţial, un domeniu tehnico-ştiinţific ; cinematografia, rezultat al cercetărilor şi descoperirilor ştiinţifice şi tehnice, de care domeniu este indisolubil legată, în continuare.

O privire istorică asupra evoluţiei problemei în gîndirea filozofilor, a oamenilor de ştiinţă şi de artă, ar fi un alt aspect interesant şi plin de învăţăminte ; în mod particular punctul de vedere asupra conexiunilor muzică-ştiinţă din timpuri străvechi, de la vechii egipteni şi chinezi, la grecii antici, Pithagora, Euclid, Aristoxene, la teoreticienii şi filozofii medievali Boetius, Zarlino, Glareanus şi Galilei sau, mai tîrziu Leibniz, Helmholtz şi mulţi alţii.

Dată fiind vastitatea temei şi posibilitatea cuprinderii ei numai în dimensiuni considerabile, propun în rîndurile de faţă enunţarea cîtorva aspecte ale raporturilor muzicii cu unele ştiinţe exacte şi a cîtorva probleme legate de acestea. Este departe pretenţia de a da o imagine cuprinzătoare a interferenţelor acestor domenii, fiind vorba, subliniez, încă o dată, de o enunţare fugitivă a cîtorva aspecte ale problemei.

Mă voi referi la unele aspecte matematice ale muzicii, sub două unghiuri de vedere diferite : a — acela al exprimării matematice a fenomenului muzical, manifestat prin intermediarul său fizic — sunetul şi b — încercările de formalizare a laturii constructive, arhitectonice a lucrărilor muzicale, chiar de a o sprijini, prin oferirea unor tehnici componistice fundamentale cu baze matematice.

În completare vor fi abordate, pe scurt, aspecte ale interconexiunilor cu domeniile fizicii şi tehnicii.

I. Legătura între muzică şi matematică a fost susţinută şi dezbătută de mulţi teoreticieni, încă din timpuri străvechi ; spre exemplu, grecii antici încadrau teoria muzicii între ştiinţele matematice, alături de teoria numerelor şi geometrie, iar filozofii evului mediu o încadrau şi ei, între ştiinţele exacte. Matematica, între ştiinţe, prin gradul înalt de abstractizare pe care îl atinge, îşi găseşte echivalentul în

muzică, în domeniul artelor. Ele își află principii conexe în sferele înalte ale gîndirii. În continuare vor fi expuse cîteva principii, în cele două sfere de interferență, amintite mai sus: a — mijlocul de materializare a gîndirii muzicale este un intermediar de natură fizică — — sunetul. Ca orice fenomen fizic, acesta își are o echivalență matematică. Există fenomene fizice care nu și-au găsit încă un echivalent matematic total, dar istoria științelor arată că se găsesc, treptat, determinări matematice din ce în ce mai exacte și mai complexe. Ramurile mai noi ale matematicii vin în ajutorul unor fenomene nesoluționate, la stadiul observației empirice, ale fizicii clasice și o revoluționează. Este bine cunoscut rolul matematicilor statistice și al teoriei informației în această direcție (le amintesc pe acestea dat fiind rolul important pe care îl joacă astăzi în exprimarea unor fenomene muzicale și în generarea unor soluții sau chiar tehnici componistice).

Fenomenul sonor muzical este de natură complexă. Dacă sunetul, luat individual, și-a găsit în multe cazuri echivalenți exacți, în context muzical situația devine mai dificilă, în sensul că expresiile matematice devin deosebit de vaste.

Remarcăm, aici, două aspecte : pe de o parte acel al generării sunetelor cu determinanții săi multipli — seria de armonice dozată variabil cantitativ și calitativ, care împreună cu regimul tranzitoriu (atacul — în terminologie muzicală) și eventuale diferențe de fază între componente determină caracteristicile de înălțime și timbrale.

— Pentru ilustrarea succintă a celor amintite dăm mai jos cîteva ecuații caracterizînd vibrația punctului material și undele acustice.

Ecuația de mișcare vibratorie armonică, liberă, a punctului material dedusă din legea a doua a lui Newton, în cazul unor vibrații mici.

$$-Kx = ma \tag{1.1}$$

unde K este o constantă, x — deplasarea punctului material, m — masa sarcinii punctului material, a — accelerația imprimată punctului material, și notînd $\frac{K}{m} = \omega_0^2$ unde ω_0 se definește ca valoare particulară a pulsației ω a sistemului, numită pulsația vibrației libere, se ajunge la soluția generală :

$$x = X \cos(\omega_0 t + \varphi) \tag{1.2}$$

care reprezintă tocmai ecuația vibrației armonice libere a punctului material (t — reprezintă timpul, φ — unghiul de fază al mișcării); amplitudinea deplasării punctului material va fi

$$X = \sqrt{x_0 + \left(\frac{v_0}{\omega_0}\right)^2}, \text{ iar unghiul de fază} \tag{1.3}$$

$$\varphi = \operatorname{arc\,tg}\left(\frac{-v_0^2}{\omega_0 x_0}\right), \tag{1.4}$$

unde x_0 și v_0 reprezintă deplasarea și viteza punctului material în momentul inițial (t = 0)

Suprapunerea unui număr de n vibrații armonice cu aceeași frecvență $f = \frac{\omega}{2\pi}$, ne duce la ecuația

$$x_i = \sum_{i=1}^{n} X_i \cos(\omega t + \varphi_i) \tag{1.5}$$

iar în cazul unor frecvențe inegale, multiplu întreg al uneia fundamentale (armonice) se ajunge la forma

$$x_i = \sum_{i=1}^{\infty} X_i \cos(i\omega t + \varphi_i) \tag{1.6}$$

care reprezintă și ecuația rezonanței naturale armonice a corpurilor sonore.

Expresiile devin mai complexe în alte cazuri, dar funcțiile periodice cu perioada $T = t_2 - t_1$, cum se prezintă cazul de cele mai multe ori în acustică, pot fi reprezentate prin descompunerea în serie Fourier,

$$J = f(t) = \sum_{n=0}^{\infty} [A_n \cos(n\omega t) + B_n \sin(n\omega t)] \tag{1.7}$$

în care An și Bn sînt constante ce pot fi determinate iar n este seria numerelor întregi 0, 1, 2, 3, ... n. . . . .

Aceasta permite reprezentarea unor fenomene acustice complexe.

Din alt punct de vedere, privite ca fenomene statistice, tratează problemele acusticii teoria semnalelor, ducînd la concluzii importante.

În cazul undelor acustice expresia devine mai complexă, de tipul ecuației tridimensionale.

$$\frac{\partial^2 p}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 p}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 p}{\partial z^2} = \frac{1}{c^2} \frac{\partial^2 p}{\partial t^2} \tag{1.8}$$

unde termenii primului membru reprezintă derivatele de ordinul 2 ale presiunii acustice raportată la cele trei axe de coordonate, c — viteza sunetului, iar $\frac{\partial^2 p}{\partial t^2}$ este derivata de ordinul doi a presiunii acustice în raport cu timpul. Soluțiile acestei ecuații sînt mai complicate și depind de tipul undei și de condițiile inițiale impuse.

Pe de altă parte intervine și modul de propagare a sunetului care se exprimă prin ecuații matematice complexe, cu atît mai mult, în cazul unor spații închise (încăperi de audiție obișnuite, săli de concerte, etc) — încă incomplet rezolvate pînă în prezent, tocmai datorită complexității fenomenelor (reflexii multiple pe suprafețele neregulate ale încăperilor). Aici își află originea aspectul dinamic și temporal al expresiei muzicale. Progresele realizate în ultima vreme și ajutorul dat de matematicile statistice, printre altele, ne fac să ne așteptăm la determinări din ce în ce mai precise ale acestor fenomene.

— Propagarea undelor sonore și ecuațiile ei își are aplicații importante în acustica spațiilor închise. Metodele de investigație în acest caz sînt multiple. Acestea țin de teoria

ondulatorie şi de acustica geometrică care împreună, vin să prezinte echivalenţe matematice, deocamdată incomplete, ale unor fenomene foarte complexe, determinate de existenţa unei multiplicităţi de surse sonore, de reflexiile undelor acustice pe pereţii neregulaţi ai încăperilor (aşa cum se recomandă pentru realizarea unui cîmp acustic omogen), de absorbţia efectuată de materialele de construcţii, public şi interpreţi.

Pentru a îndeplini condiţia de omogenitate, un cîmp sonor dintr-o încăpere trebuie să fie difuz, cauză pentru care se va lucra în calcule, în general, cu noţiuni statistice ca energie medie, coeficient mediu de absorbţie etc. Cunoscînd energia medie se poate determina puterea incidentă pe un perete S_k din relaţia

$$P_k = \frac{c_0 S_k}{4} W_{(k = 1,2,3,\ldots n)} \qquad (2.1)$$

unde c_0 este viteza sunetului în aer, S_k — suprafaţa fiecăruia dintre pereţi, W energia medie a cîmpului difuz. Coeficientul mediu de absorbţie este dat, practic, de relaţia

$$a = \frac{\Sigma S_k a_k}{S} \qquad (2.2)$$

unde a_k este coeficientul de absorbţie al materialului fiecărui perete S_k, iar S suprafaţa totală a pereţilor încăperii.

Teoria ondulatorie porneşte de la ecuaţia undei acustice (1.8) care se mai poate scrie

$$\Delta\varphi = \frac{1}{c^2} \frac{\partial^2 \varphi}{\partial t^2} \qquad (2.3)$$

unde $\Delta\varphi$ se numeşte laplaceanul funcţiei φ

Pentru a analiza modul în care un semnal acustic este transmis prin încăpere este necesar să se cunoască aşa numitele frecvenţe proprii ale încăperii respective (care se prezintă ca un multirezonator) şi densitatea acestora în spectrul audibil. Ele sînt date de soluţii la limită ale ecuaţiei (2.3)

$$\omega_0 = \pi c_0 \sqrt{\Sigma \frac{n_k^2}{l_k^2}} \quad \text{sau} \quad f_0 = \frac{c_0}{2} \sqrt{\Sigma \frac{n_k^2}{l_k^2}} \qquad (2.4)$$

unde n_k sînt numere întregi pozitive, iar l_k dimensiunile lineare ale încăperii în raport cu care se determină frecvenţele proprii.

Acustica geometrică oferă un alt tip de investigaţii, bazate pe ipoteza propagării rectilinii a frontului undei acustice. Prin acest procedeu se pot determina eventuale focare de concentrare ale energiei sonore, în încăpere, aşa cum se poate vedea, schematic în figurile 1 2 şi 3, unde cu S — s-a notat sursa, F — focarul, A, B, C, etc. puncte de incidenţă

S-ar mai putea aminti un al treilea aspect al problemei, raportul numeric simplu care generează relaţiile între diferiţi parametri muzicali, lucru observat, parţial, încă din timpuri străvechi, consemnat istoric pentru prima oară la Pitagora, se pare. După cum se ştie, el considera lumea ca un sistem armonic universal, ordonat după legi numerice, iar muzica juca, în cadrul acesteia, un rol important. Problemele au fost preluate şi dezvoltate de către mulţi compozitori şi teoreticieni. Au fost incluse în cadrul unor astfel de relaţii aspectele sonore intervalice, modale, ritmice, armonice. S-a exagerat uneori, ştiut fiind că problema relaţiilor între înălţimi este mult mai complexă, aşa cum o arată, spre exemplu, rezonanţa naturală a corpurilor sonore.

— Teoria rezonanţei armonice a corpurilor sonore, dată de ecuaţia (1.6), vine să producă dificultăţi în explicarea unor principii de bază ale armoniei clasice, aşa cum s-a încercat, fără rezultat, în mai multe rînduri. Astfel, elemente de bază ca terţa mică sau cvarta perfectă nu se află, curate, în şirul primelor 24 armonice naturale, celelalte fiind mult prea mici ca amplitudine ca să mai fie luate în discuţie; cvarta perfectă ar fi aproape de armonica 11 dar cu aproximativ două come mai sus, iar terţa mică ar fi armonica a 19-a şi ea mai sus decît relaţia intervalică simplă. Acestea duc la concluzia că în realitate, fenomenele sînt mai subtile şi explicaţia trebuie găsită într-un alt mod. Nu mai vorbim de teoriile mai vechi, bazate pe raporturile intervalice simple, care nu satisfac exigenţele actuale ale ştiinţei.

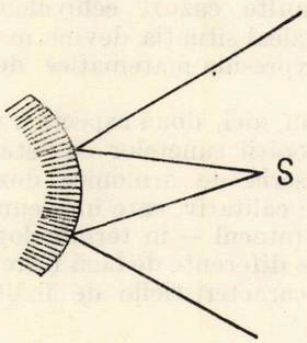


Fig. 1

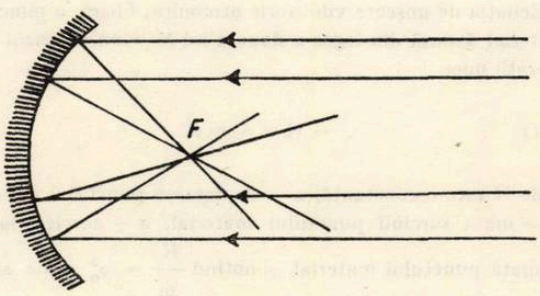


Fig. 2

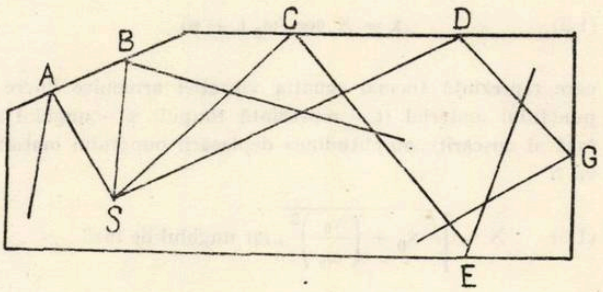


Fig. 3

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

b. — Dintr-un alt unghi, relaţia muzică-matematică poate fi privită în ceea ce priveşte partea formală, de construcţie, a operelor muzicale. Aceasta, ca un tot unitar, echilibrat şi logic îşi găseşte un echivalent ştiinţific. Legităţi profunde pot fi descoperite la analiza lucrărilor unor maeştri mai vechi, aplicate conştient sau intuitiv, în virtutea talentului şi a genialităţii. Ca şi celelalte ramuri ale ştiinţei, arhitectonica muzicală caută şi ea să expliciteze relaţiile sonore şi legităţile acestora, cît mai minuţios. Matematicile pure, cu ramurile lor aplicative, logica matematică, lingvistica matematică sau altele, vin în ajutorul acestui ţel. Există şi un fenomen reciproc, matematica propunînd anumite soluţii care au generat chiar tehnici muzicale fundamentale.

În momentul cînd cadrul tonalităţii a devenit prea strîmt pentru necesităţile epocii, a existat tendinţa, iniţial empirică, de a-l lărgi. A luat naştere, astfel, atonalismul. Străduaniile erau concentrate spre evitarea repetării sunetelor, pentru a ocoli centrele de atracţie. Ca prim procedeu de legiferare şi organizare sonoră apare serialismul. Se bazează, în mod special, pe principii numerice simple şi pe procedee de permutare. La început acestea se refereau numai la înălţimi, ulterior fiind introduşi toţi parametrii muzicali sub imperiul aceloraşi legi — — dînd naştere serialismului integral. Este evoluţia de la încercările lui Arnold Schönberg şi ale şcolii vieneze (A. Berg, A. Webern), de la începutul secolului şi apogeul tehnicii seriale din deceniile 5 şi 6 prin Messiaen, Boulez şi mulţi alţii.

Cînd şi acest cadru devine insuficient, prin multiplele sale limite, se caută găsirea unor alte soluţii. Matematica vine, din nou, în ajutor; soluţiile sînt, la început, simple (uneori simpliste) — serii numerice simple (spre ex. cea a numerelor naturale, Fibonacci, etc.) sau altele. În scurt timp acestea nu mai satisfac nici ele necesităţile şi se caută procedee mai cuprinzătoare, ţinînd de ramuri mai noi ale matematicilor — statistica, teoria informaţiei — care, necesitînd calcule foarte minuţioase, au impus folosirea calculatoarelor electronice, în scopul uşurării muncii compozitorului, a găsirii unor soluţii optime în timp scurt. Sînt cunoscute realizările, în acest domeniu, ale compozitorilor Xenakis, Barbaud, Aurel Stroe şi ale altora. Uneori, în ciuda arsenalului complex, aceste procedee pot prezenta şi ele riscul adoptării unor soluţii simpliste, incapabile să exprime fenomenul muzical deosebit de bogat.

II. — Dintre ştiinţele naturii, fizica, cu diversele ei ramuri, este cel mai aproape de muzică. Lumea sonoră îşi are legităţi generale şi analogii cu diversele domenii ale fizicii ca mecanica, optica, electricitatea, structura materiei şi natural, acustica; ea se ocupă cu mijlocul de manifestare a muzicii — sunetul, proprietăţile şi legile sale.

În acest domeniu s-a ajuns la rezultate teoretice şi practice remarcabile. Lumea ştiinţifică europeană, iniţial (mai tîrziu şi altele, prin extensie), preocupată de ştiinţele exacte şi experimentale a impus etaloane numerice unor parametri esenţiali în practica muzicală. S-au stabilit astfel de etaloane pentru înălţimi (frecvenţa — exprimată prin numărul de oscilaţii complete în unitatea de timp), pentru timp, (metronomul, în funcţie de unitatea de timp de bază — secunda) — determinant al tempoului şi duratelor, iar mai tîrziu pentru nuanţe (etalonul determinant al nivelului relativ al intensităţii sonore — gradat la scară logaritmică, conform modului fiziologic de reacţie al urechii umane, în foni (sau decibeli). Acestea dau interpretării muzicii un caracter obiectiv, aproape ştiinţific, sub unele aspecte fundamentale.

Analiza şi sinteza sunetului au dus la rezultate spectaculoase în ceea ce priveşte studiul timbrului instrumentelor. S-au realizat, prin mijloace pur electronice, lucrări clasice care reproduc fidel, dintr-o largă gamă de puncte de vedere, interpretările unui instrumentariu complex, cum ar fi cel orchestral.

Se cuvine amintită apariţia unor noi parametri muzicali, inexistenţi încă în tratatele de teoria muzicii. Astfel ar fi spaţializarea, element din ce în ce mai important în epoca noastră, constînd în poziţia sursei sonore într-un context muzical, poziţie fixă sau în mişcare.

Este deosebit de interesant de urmărit imaginea oscilografiată dinamico-spaţială a unui complex sonor în mişcare. Împreună cu oscilograma spectrului de frecvenţe ale unui sunet simplu sau ale unei structuri complexe, ele reprezintă foarte sugestiv mişcarea unei mase sonore, bogăţia şi neprevăzutul ei, şi pot conduce la noi soluţii grafice, ştiut fiind că cele clasice nu mai satisfac, uneori, necesităţile mereu crescînde de notaţie cît mai exactă a muzicii.

Aş preciza că spaţializarea nu reprezintă, de fapt, un parametru cu totul nou în arta sunetelor. Germenii unei gîndiri spaţiale se pot remarca încă la compozitorii cei mai vechi (de altfel, este cunoscut faptul că în epoca renascen-

tistă problema s-a pus teoretic şi chiar practic în muzica vocală şi instrumentală şi chiar înainte, în cîntarea antifonică şi responsorială). Cu toate că acest parametru nu a fost utilizat întotdeauna conştient, practica muzicală curentă şi înregistrările îi pot pune în lumină aportul substanţial în îmbogăţirea fenomenului muzical.

III. Tehnica, prin dezvoltarea şi realizările ei, vine cu un aport substanţial şi este într-o permanentă relaţie de interdependenţă cu dezvoltarea muzicii din ultimul secol, în special; tehnica înregistrării şi redării sunetului, mai tîrziu dezvoltarea electronicii şi a radiofoniei au adus muzicii noi posibilităţi, atît de răspîndire, cît şi de perfecţionare a interpretării ei prin modele oferite unor cercuri foarte largi.

Generarea sunetului pe cale electroacustică şi electronică, posibilităţile de prelucrare — — de filtrare, de modulare (în amplitudine, în frecvenţă, în impulsuri, etc.), de suprapunere şi transformare — au dus la realizarea de instrumente noi, unele imitînd timbrul celor tradiţionale, altele cu timbre specifice. Lucrurile merg pînă acolo încît, în prezent, poţi avea la îndemînă, în laborator, o întreagă orchestră.

Tehnica înregistrării magnetice a permis şi o prelucrare pe bază de montaj, care aduce prin aceasta, noi dimensiuni în patrimoniul muzicii, oferind noi principii şi noi mijloace şi culori componistice. Spaţializarea ia o amploare deosebită, prin mişcarea surselor sonore în toate punctele unei săli de audiţie, învăluind din toate direcţiile publicul pezent.

S-a mers mai departe, la automatizarea unei serii de procese, odată cu dezvoltarea tehnicii calculatoarelor electronice care, aşa cum am arătat anterior, oferă largi posibilităţi, atît în elaborarea componistică a lucrărilor muzicale, cît şi în execuţie, în verificarea practică a celor gîndite şi imaginate, a rezultatelor activităţii compozitorului.

Astăzi, interpretarea vie se împleteşte curent cu utilizarea mijloacelor tehnice care transformă şi colorează pe viu (aşa numitele — live musical means —), în timpul execuţiei, sau prin imprimarea pe bandă magnetică a muzicii, cu caracter de sine stătător sau ca adiacent la sursele şi mijloacele sonore tradiţionale.

Această trecere în revistă, cvasi-telegrafică, a unor aspecte strict delimitate ale relaţiilor între artă şi ştiinţă, nu poate decît să sugereze, vag, largul ambitus al acestora şi posibilitatea extinderii lor, pentru elucidarea multor probleme şi fundamentarea lor teoretică.

Experimentul şi muzica

de NICOLAE BRÎNDUŞ

Mai puţin decît oricine dintre Dvs mi-aş putea asuma răspunderea unei teorii închegate asupra relaţiei dintre artă şi ştiinţă ; şi mai puţin a încerca în sensul teoriei actuale să vă definesc un raport. Aceasta, datorită faptului că dacă o anume practică a domeniului care în genere ne este comun nu-mi este străină, o atare pregătire într-o disciplină riguros ştiinţifică îmi lipseşte.

Oricine şi-ar putea imagina raporturi între artă şi ştiinţă ; teorii s-ar putea emite destule. Mi-aş permite să mă mărginesc aşadar la cîteva observaţii.

O idee de bază a ciberneticii — azi una dintre teoriile matematice cele mai importante — ar postula o similitudine de structură a unor obiecte aparţinînd unor ramuri foarte diferite de cercetare. Idee care în contextul general al ştiinţelor s-a dovedit extrem de fecundă. S-au verificat şi aplicat îndeosebi acele teorii care în surplus faţă de **idee** conţineau o posibilitate sporită de conexiune cu domenii mai mult sau mai puţin învecinate şi care prin aceste conexiuni deschideau totodată noi perspective experimentale.

Dacă ne-am imagina un raport între arte şi ştiinţe o vom face postulînd după aceleaşi principii o cercetare a unor obiecte în care ambele direcţii ar avea o competenţă egală. Ni se pune în faţă o alternativă : sau o evoluţie (dezvoltare) în relaţie cu alte domenii de cercetare — respectiv, o serioasă poziţie de elaborare şi experimentare a unor structuri conexe — sau înlăuntrul propriei monade în virtutea nu ştiu cărui specific absolutizant.

O astfel de cercetare (structurală) ar presupune cîteva condiţii prealabile :

— în primul rînd, o riguroasă pregătire de specialitate în 2 ramuri (artistică şi ştiinţifică) şi în minimum cîte o disciplină. Voi reveni asupra acestui punct.

— în al 2-lea rînd, o justă înţelegere a relaţiei om—maşină în actualitate : respectiv relaţia : invenţie (creaţie) — rutină (higienă, calcul, programare).

— şi, fiind vorba totodată despre un fenomen artistic, o serioasă înţelegere a caracterului social al experimentului şi a rezultatului consemnabil în urma unei practici convenabile.

Aspectul deosebit al cercetării — despre care Dvs. rămîne să hotărîţi în ce măsură ar fi ştiinţă şi nu ar fi artă (sau invers) — rezultă din confundarea ei cu însăşi obiectul propus, care, de la caz la caz, poate lua aspectul unei opere (de artă). Semnificaţia acestui tip de operă ar trebui definită cu mai multă claritate, în care sens vom face apel la noţiunea ştiinţifică de **experiment.**

Se constituie în experiment o experienţă relevantă pe un anumit plan de generalitate unei structuri explicative. Nu orice operă, chiar cînd se cere ca atare, se poate constitui în experiment ci numai în măsura în care închide în mod concret un număr minim şi suficient de parametri de generalitate explicativă. Implicînd deci, în egală măsură libertatea (deschiderea) şi necesitatea (închiderea în sensul structurii explicative cercetate), o astfel de operă se va angaja corect pe un drum de confluenţă între artă şi ştiinţă la un nivel superior de definiţie şi analiză.

Adoptarea acestui punct de vedere, mai de grabă, a acestei atitudini metodologice ar putea provoca şi o serie de resentimente, acestea ca o primă reacţie a considerării la nivel „sentimental", „emoţional", etc. a artei, a teoriilor despre „geniu", „înzestrări" (de diferite naturi) şi altele. Deţinem suficientă literatură de gen.

Din păcate avem de a face cu necunoscute explicînd alte necunoscute, deci, indemonstrabile. M-aş jena să repet teoriile lui Michel Foucault care afirmă într-un interviu că : „umanismul se străduieşte să rezolve probleme pe care de fapt nu şi le poate pune". Ar fi desigur vorba despre un umanism retoric pe care nu-l putem decît exclude din reflexiunile de faţă. Este o convingere personală : — artistului vremurilor de azi nu-i mai este suficient „geniul". În muzica românească geniul în sens literar s-a terminat odată cu Enescu. A urmat, urmează şi va urma (ca şi serialele de deosebit interes ale lui Stroe din Revista Muzica) o lungă perioadă de cercetare şi experiment. Mi se pare ciudat că omenirea muzicală mai stă în expectativă, sperînd să se isprăvească „experienţele" şi să apară un nou Mesia sintetic al muzicii ultimilor 25 de ani.

Unii muzicieni (mari şi mari cercetători de fapt cîndva) au şi început să-şi ia prerogativele de rigoare. Aceasta nu face decît să accentueze caracterul rizibil al neconcordanţei între „iluminare" şi sensul real al lucrurilor aşa cum se desfăşoară în cea mai mare parte a compartimentelor cunoaşterii actuale. Soluţia artei de mîine este soluţia optimă de cercetare care este proces continuu şi care a încetat de mult să mai fie operă personală.

Mi s-a întîmplat să descopăr teorii care ar susţine că într-o bună zi muzica nu va mai fi de domeniul muzicienilor.

De fapt problema la care se referă teoriile de mai sus este puţin deviată sau, mai bine zis, spre a fi acceptată ar trebui deviată astfel : într-adevăr, tipul de muzician încă în producţie astăzi nu va mai fi capabil să scrie muzica dintr-o bună zi. Mi s-ar părea însă ciudat dacă un european va reuşi să **vorbească** limba chineză studiindu-i structura sintactică. Am putea împinge analogia mai departe : tot ciudat mi s-ar părea ca acelaşi european să ajungă să vorbească limba chineză obţinînd toate informaţiile despre structura fonemelor şi a cuvintelor din limbă. Cel mai ciudat mi se va părea însă modul cum va ajunge să **gîndească** în limba respectivă, şi, mai ales, să producă o **operă poetică.** Aceasta spre a opera o simplificare şi a nu mă mai referi la implicaţii de viaţă şi tradiţie excluse dintr-un proces de asimilare de acest gen, implicaţii care mai mult decît orice deosebesc originalul de impostură.

Observăm că avem de a face cu anumite nivele de constituire a unui limbaj (iar muzica nu este altceva) care nu se pot exclude dintr-un **proces** care trebuie să-şi consume integral timpul propriu într-un anume context de factori (direcţi şi indirecţi).

Citînd un autor care cu vreo 6 ani în urmă descoperă în literatura românească clasică definiţia muzicii însăşi şi anume :

...„este aia care cîntă"...*

îmi voi permite să remarc că o operă realizată **cîntă** la toate nivelele de limbaj (formulare). Cîntarea la toate nivelele de limbaj presupune practica directă, nemijlocită a acestora (timpul integral). Iată explicaţia multor neconcordanţe manifeste în muzica de azi (ca şi în cea a multor trecute timpuri) dintre caracterul interesant al structurii şi neinteresant al obiectului concret, şi invers. Timpul nu-mi permite a da exemple.

Să fim convinşi aşadar că problema muzicii va fi întotdeauna problema noastră.

Dar, spre îmbogăţirea generală a propriului univers teoretic, va trebui iniţiată în cadrul Uniunii noastre o acţiune largă şi imediată de contactare a unor importante personalităţi din domeniul ştiinţelor exacte — pure şi aplicate — în sensul creării unui climat propice unor schimburi intelectuale de înalt nivel şi competenţă.

Se impune totodată o serioasă reevaluare a doctrinelor (încă în vigoare, din păcate) despre importanţa muzicii experimentale ca fenomen de artă şi cercetare. Se cer create nişte condiţii ca acest fenomen să se manifeste şi să se desfăşoare substanţial şi metodic, în care sens atît Uniunea noastră cît şi organismele muzicale din capitală şi din ţară ar trebui să militeze. Cu o floare (sau chiar două) pe stagiune nu se face primăvară.

---

* Vezi Rev. Muzica nr. 3/1969 : „Despre cîntare".

Simfonia a VII-a „Energia" de Wilhelm Berger, dedicată Semicentenarului

de LUMINIȚA VARTOLOMEI

Epoca maturității — a cristalizării, a desăvîrșirii stilistice, a marilor realizări — epocă pe care în mod simplist ne-am deprins să o considerăm drept vremea deplinelor certitudini, rostește pentru orice artist veritabil aceeași înfrigurată întrebare sub semnul căreia a stat întreaga lui evoluție anterioară: încotro? Trei posibilități se oferă alegerii sale : fructificarea cuceririlor de pînă atunci în domeniul limbajului ; continuarea căutării de noi modalități de expresie (adesea pe direcții divergente) ; aprofundarea pînă la ultimele consecințe a unei direcții unice. Evoluînd ferm și consecvent pe acea linie pe care numeroase studii teoretice și o amplă practică componistică i-au indicat-o a fi cea mai adecvată structurii sale, compozitorul Wilhelm Berger își afirmă opțiunea pentru cea de a treia dintre posibilitățile enunțate. Iată de ce considerăm trasarea coordonatelor particulare pe care această orientare le prezintă în cazul său, drept indispensabilă ca preambul al analizei uneia dintre creațiile recente ale compozitorului.

Vom porni de la acea trăsătură esențială, determinantă, pe care o constituie **sensul filozofic și estetic al devenirii sonore ;** în viziunea lui Wilhelm Berger acesta este confruntarea dialectică dintre meditație și acțiune, într-o desfășurare ce corespunde triadei hegeliene : teză, antiteză și sinteză. Originalitatea realizării unui asemenea arc evolutiv — de fel neobișnuit în muzica europeană de la Beethoven încoace — constă aici într-o particularitate de construcție : aceeași substanță muzicală este supusă unui proces de metamorfoză continuă, în scopul diversificării expresive. Deci mișcarea, devenirea, se naște nu din confruntarea între două entități sonore contrastante, ci prin opoziția unor ipostaze antagonice ale aceleiași substanțe muzicale. Decurge de aici utilizarea cu precădere a tehnicii variaționale nu numai în cazul opus-urilor unde această tehnică constituie însuși modul de elaborare specific formei muzicale (**Variațiuni simfonice** — 1958 ; **Variațiuni pentru orchestră de cameră** — 1968 ; **Variațiuni pentru orchestră de instrumente de suflat** — 1968) dar și în cel al sonatelor, cvartetelor, concertelor sau simfoniilor lui Wilhelm Berger.

Detașarea de stilul tradițional printr-o interpretare personală a genurilor și formelor clasice constituie o altă trăsătură semnificativă pentru orientarea compozitorului. Transpunînd pe planul formei înlănțuirea dialectică teză — antiteză — sinteză, Berger opune libertatea (reprezentată prin formele deschise, variaționale), rigorii (formele stricte : fuga, sonata) ; momentul sintezei îl constituie întrepătrunderea celor două categorii în ansamblul întregului și chiar în interiorul secțiunilor sau subsecțiunilor sale. Sintetică este și maniera în care compozitorul procedează la simfonizarea genurilor concertante, sau invers — introduce elemente concertante în lucrările simfonice.

În sfîrșit, o ultimă caracteristică a tehnicii sale componistice, ar fi proporționalizarea operei muzicale pe principalele ei dimensiuni : formă, melodie, armonie, ritm.

Proporționarea urmărește permanent același raport, cu inegalabile valențe estetice, pe care antichitatea l-a numit Secțiunea de aur și căreia epoca modernă i-a aflat reprezentarea numerică aproximativă în Șirul lui Fibonacci. Tehnica prin care compozitorul realizează o astfel de proporționare se bazează pe unele principii ale serialismului integral, fără a adopta și rigoarea absolută ce-i este caracteristică. Această rezervă este de maximă importanță, căci predeterminarea existentă dirijează evoluția substanței sonore conform normelor stabilite anterior de către compozitor, fără însă a anihila cu desăvîrșire liberul arbitru al creatorului, în cazul particular al realizării unui anume moment din partitură.

Toate trăsăturile enunțate, pe care le considerăm a fi definitorii pentru creația de maturitate a compozitorului Wilhelm Berger, se manifestă plenar în muzica celei mai recente dintre simfoniile sale — a VII-a — scrisă în 1970 și „destinată concertelor festive ale anului 1971".

După cum precizează subtitlul — **Energia** în ciclul simfoniilor lui Wilhelm Berger, în care solide puncte de reper se intitulează **Lirica, Epica, Dramatica,** lucrarea înscrie o pagină contrastantă prin dinamismul ei. Încredințînd partitura instrumentelor de coarde*) compozitorul urmărește desfășurarea unei veritabile virtuozități instrumentale colective. (De remarcat faptul că, în pofida caracterului de virtuozitate, lucrarea este totuși mai accesibilă orchestrelor de nivel mediu decît majoritatea operelor sale.)

Absența lemnelor și alămurilor — cele două partide atît de importante pentru coloritul sonor — este pe deplin compensată prin tehnica tratării coardelor, bazată pe specularea pozițiilor instrumentale și obținerea efectelor sonore specifice acestei categorii de instrumente,

*) Rolul percuției este pur coloristic și doar pe alocuri partida servește drept suport ritmic acțiunii desfășurate de către instrumentele de coarde.

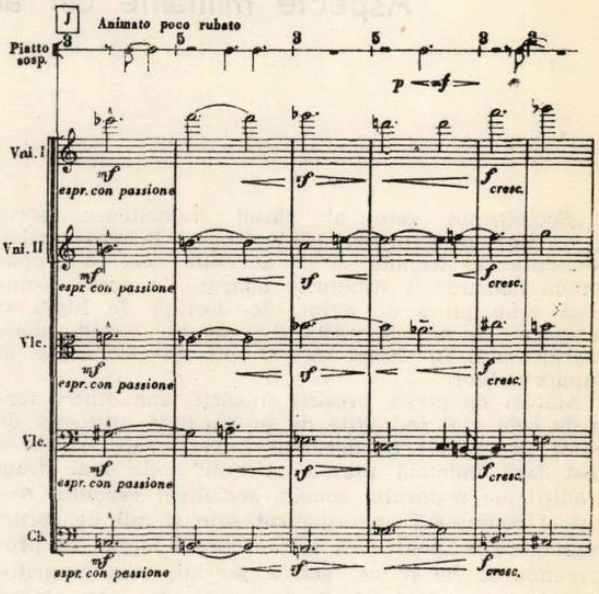
pe trecerea substanței muzicale de la un compartiment la altul, pe dialogul între grupe de densități diferite. Unitatea timbrală fundamentală servește de altfel pentru a sublinia metamorfozarea continuă a substanței sonore enunțate inițial și conduse evolutiv către revenirea concluzivă.

Desfășurarea variațională continuă și deschisă impune firesc un cu totul alt plan formal decît cel al simfoniei tradiționale : două mișcări lente în forme libere („Prolog și Metamorfoze" și „Recitative și Epilog") încadrează un Allegro dinamic („Simbioze") într-o formă de sonată întemeiată pe elemente și secțiuni de tip variațional. Situarea neobișnuită a formei de sonată în partea a doua are semnificații multiple și deosebit de importante. Suprapunerea planului dialectic muzical cu cel formal, indică mișcarea mediană a lucrării, cu tempo-ul său rapid și rigoarea pe care o presupune tiparul clasic de sonată, drept centru al acțiunii izvorîtă din meditație și întorcîndu-se în ea. În mod firesc, punctul culminant al arcului pe care îl descrie evoluția substanței sonore de-a lungul întregii lucrări trebuie să se afle către sfîrșitul părții ce conține **acțiunea.** Aplicat la macrostructura formală, principiul proporționării în funcție de Secțiunea de aur impune coincidența acesteia cu punctul culminant. Prin distribuția mediană a părții care îl include, se crează deci posibilitatea realizării acestei coincidențe ; mai mult încă, momentul ei este situat la granița dintre dezvoltarea și repriza formei de sonată, adică acolo unde începe de fapt concluzia, sinteza.

Principiul proporționării guvernează nu numai forma — în raportul dintre secțiunile de toate categoriile, de la suprafețele variaționale întinse și pînă la cele mai mici segmente, — ci și construcția melodiei, armoniei și — în parte — a ritmului.

Structurarea polifonică — cu elemente de eterofonie — a materialului muzical este realizată pe baza unui sistem serial — modal și armonic ce concretizează preocupări teoretice mai vechi ale compozitorului (vezi studiile „Moduri și Proporții" și „Structuri sonore și aspectele lor armonice" publicate în revista Muzica nr. 3/63, respectiv 9 și 10/69). Sistemul include 12 moduri ce se înscriu în limitele speciilor prime expuse în „Moduri și Proporții", constituite pe baza numerică a șirului lui Fibonacci, în funcție de unitatea de expunere stabilită, pornind de la semiton. Tehnica utilizării acestui sistem modal aplică atît în desfășurarea orizontală, melodică, a vocilor cît și în suprapunerea lor verticală, armonică, principii al serialismului integral : nonrepetabilitatea, derivarea tematică prin inversare, interpolare sau regrupare de elemente, etc.

Pe parcursul simfoniei, 3 corale la 5 voci marchează expunerea serială cea mai clară (și totodată riguroasă) a substanței modale. Analizînd primul coral de acest fel (exemplul ilustrează primele sale șase măsuri) desprindem cîteva trăsături esențiale :



— fiecare voce parcurge un mod particular de 12 sunete fără a repeta vreunul ;

— suprapunerea vocilor prezintă un aspect contrapunctic ;

— întîlnirea simultană a vocilor dă naștere unor conglomerate armonice cu sonorități blînde.

Celelalte două corale prezintă spectre armonice diferite, într-o progresivă tensionare. Toate trei constituie puncte nodale ale evoluției sonore. Situarea lor în secțiunile construite în forme variaționale libere (prima și cea de a treia parte) corespunde necesității unor momente de grupare, de cristalizare a substanței muzicale.

Diversitatea metrică (Coral I și III — în măsuri alternative de 2, 3, 4 și 5 timpi ; Coral II — în 4 pătrimi), ritmică (Coral I — ritmuri compensate ; Coral II și III — izoritmie) și cea a distribuției instrumentale (Coral I — tutti ; Coral II — soli ; Coral III — dialog soli cu tutti) subliniază sensul evolutiv pe care se înscriu aceste opriri ale fluxului variațional.

Încă două momente de cristalizare a substanței sonore se adaugă celor trei corale : unisonul ce intonează tema introductivă în expoziția formei de sonată (Partea a II-a) și cele două recitative ale Violei și respectiv Violinei II solo, din începutul părții a treia.

Metamorfoza continuă a substanței generatoare descrie deci un arc sonor cu un punct culminant unic și cinci momente de grupare, de relativă stabilitate, care nu întrerup ci punctează fluxul desfășurării variaționale ; ceea ce determină o esențială caracteristică a acestei simfonii — perceperea sa ca un poem concertant într-o singură parte cu trei subsecțiuni.

Aspecte militante din activitatea muzicienilor români

de CRISTIAN GHENEA

I.

„Socialismul este al clasei muncitoare, scria C. Z. Buzdugan, primul traducător al Internaţionalei. Muncitorimii trebuie să ne adresăm deci în propaganda noastră". [1]) Rîndurile apărute în presa socialistă erau pline de avînt, de dorinţă de luptă şi propagau încă din mijlocul veacului trecut ideile marxismului în rîndul atît al muncitorilor cît şi al intelectualilor.

Alături de presă, broşuri şi cărţi, una dintre formele cele mai îndrăgite de propagandă, utilizată de către proletariat în decursul întregii sale istorii, a fost fără îndoială muzica. Urmînd cele mai dragi tradiţii ale poporului român, socialiştii veacului trecut şi comuniştii au organizat sute şi mii de coruri muncitoreşti „pentru că aceste coruri făceau ca propaganda să fie şi mai activă, iar mişcarea muncitorească mai entuziastă" [2]). În cunoscutul său articol „Propaganda în mişcarea socială", Panait Muşoiu, vechi militant socialist, remarca :

„Pe de altă parte sînt indivizi care vor fi în stare să se îndrumeze pe adevărata cale, cînd vor auzi un cînt de deşteptare, cînd vor *asculta o Marsilieză /.../* ei bine, nici acest fel de propagandă nu e de osîndit" [3]).

Fără să mai pomenim cele două articole ale lui Alecu Constantinescu relative la cor, este cazul să atragem atenţia asupra concepţiei enunţate în unele publicaţii de partid apărute în anii ilegalităţii. Astfel, într-un articol intitulat *Relaţiile dintre muzică şi proletariat* [4]) se ajunge la concluzia :

„Prin aceste rînduri am vrut să arăt că cei mai mari componişti au căutat să se exprime cît mai frumos şi au găsit aceasta numai în corul de masă. Aceasta ne indică în ce direcţie proletariatul trebuie să reconstruiască, cînd va cuceri acest domeniu..."

Punctul de vedere este clar şi concis. Corul era necesar proletariatului ca una dintre formele cele mai adecvate de agitaţie şi propagandă. În cel de al patrulea deceniu al veacului nostru, marea majoritate a sindicatelor posedau coruri bine organizate, unele dintre ele dirijate şi conduse efectiv de cîte un profesor de muzică, rămas anonim.

O contribuţie deosebit de importantă în acest sens au avut-o de la bun început corurile socialiste care funcţionau pe lîngă Cluburile Muncitoreşti. Uneori, aceste coruri erau constituite în grup separat, avînd fiecare un statut precis de funcţionare. Unul dintre punctele de vedere în primirea de membri ai corurilor îl constituia apartenenţa politică. [5])

„E aproape nefolositor să mai spunem că, corul fiind al sindicatelor, nu pot face parte din el decît muncitori sindicalişti sau socialişti".

Pentru buna funcţionare a formaţiilor corale muncitoreşti, pentru formarea repertoriului lor, s-au editat broşuri şi partituri ca „Glasul Desmoşteniţilor" la 1893 şi apoi diferite alte broşuri cu titlul „Cîntece socialiste" din 1908 pînă în 1920. În jurul anilor 1929—32 Institutul muncitoresc de educaţie şi sport din România (IMSER) aparţinînd socialiştilor, editează ca partituri Internaţionala, Înainte popor, 13 Decembrie etc.

În „Darea de seamă de mersul moral al Clubului pe anul 1899—1900" se menţionează printre altele şi faptul că în decursul anului se tipărise broşura intitulată „Cîntece Socialiste" în 2000 de exemplare [6]), ceea ce trebuie recunoscut că, în acea vreme, şi cu posibilităţile respective, era foarte mult.

Aceste cîntece, atît de îndrăgite multe zeci de ani la rînd, au fost scrise de compozitori care, în parte, sînt azi cunoscuţi, în parte au rămas anonimi. Chiar dacă compozitorii care au scris lucrări inspirate din lupta proletariatului nu au fost întotdeauna încadraţi ca membri ai Partidului Socialist Democrat al Muncitorilor din România sau ai Partidului Comunist Român, ei au scris pentru muncitorime împinşi de un resort lăuntric, de concepţiile lor democratice, de năzuinţele lor de a fi în permanenţă alături de popor, de lupta lui.

Unul dintre primii muzicieni români care s-a ataşat cu trup şi suflet mişcării muncitoreşti a fost Atanase Alexandrescu, profesor de muzică din capitală şi absolvent al Conservatorului din Bucureşti, din 1890. El a fost totodată conducătorul cercului coral Glasul Desmoşteniţilor şi dirijorul corului Socialist de pe lîngă Clubul Muncitorilor din Bucureşti [7]). Sub conducerea sa se publică de către Secţia de propagandă broşura bine cunoscută „Glasul desmoşteniţilor, — cîntece socialiste", în anul 1893. Între cîntecele cele mai cunoscute şi care fuseseră publicate acolo, figurau şi compoziţii de ale lui, ca de exemplu, „Sărbătoarea de 1 Mai" ale cărei versuri mai fuseseră publicate în numărul festiv al ziarului Munca pentru 1 Mai 1891.

Atanase Alexandrescu, muzician pe nedrept uitat, ctitor al cîntecului socialist românesc, a avut drept urmaşi ca dirijori ai corurilor socialiste, pe I. Armăşescu, I. Jinga, P. Cuni etc. la rîndul lor foşti absolvenţi ai Conservatorului din Bucureşti. Ca şi dînsul, unul dintre contemporani, C. A. Teodoru, căpitan de marină pe atunci, scrie muzică şi texte pentru corurile socialiste. C. A. Teodoru, care mai semna şi A. Stegăreanu [8]) a compus cîntece de 1 Mai şi a realizat textul Marsiliezei proletariatului român *Răsună trîmbiţi de alarmă*, publicată de asemeni în Glasul desmoşteniţilor.

Efortului de a publica cîntece pentru muncitori, realizat de către cercul coral de propagandă socialistă i s-a alăturat şi bătrînul, pe atunci, profesor şi compozitor, Alexandru Flechtenmacher. Nu trebuie să mire atitudinea sa, deoarece el se identificase de la bun început cu idealurile şi năzuinţele poporului

---

[1]) Lumea Nouă, 21 octombrie 1896.
[2]) Lumea Nouă, 16 noiembrie 1896.
[3]) Munca, 21 iulie 1891.
[4]) Scînteia, Iaşi, an I, no. 18, 27 octombrie 1923.
[5]) România muncitoare 21/28 octombrie 1907.
[6]) Documente din Istoria mişcării muncitoreşti din România, 1893—1900, Ed. Politică, 1969, pag. 790.
[7]) Lumea Nouă, 22 aprilie 1897.
[8]) Scînteia, 1 Mai 1945.

român, compunînd nenumărate cîntece patriotice, pînă chiar în preajma morţii sale. N. Cordoneanu povesteşte de exemplu că Flechtenmacher i-a transcris *Saltă Române,* cu cîteva luni înainte de dispariţie, fiind pe patul de suferinţă.

„Cîntecul *Saltă Române plin de mîndrie,* cu mîna-i tremurîndă, culcat pe spate, între perne, ni l-a transcris cu creionul pe hîrtia ce-i ţineam înainte pe un carton, stînd lîngă patul său" [9]).

Lui Flechtenmacher îi datorăm nenumărate coruri cu caracter patriotic, ce s-au cîntat timp îndelungat, se mai cîntă şi azi, la diferite ocazii. Astfel trebuie menţionate, printre altele: *Hora Unirii, Sfîntă zi de libertate, Unsprezece cireşariu, Apelul Moldovenilor la 1848,* etc. Între lucrările sale cu caracter folcloric, intitulate „hore" se află două care atrag în mod special atenţia *Hora lucrătorilor constructori* şi binecunoscuta *Hora muncitorilor,* publicată de At. Alexandrescu în *Glasul desmoşteniţilor* la pag. 17—18. Această din urmă lucrare a făcut parte din repertoriul permanent al corurilor muncitoreşti din ţara noastră şi s-a bucurat de o largă răspîndire. Cum broşurile de cîntece muncitoreşti nu aveau toate note muzicale, textul a fost preluat şi publicat în marea majoritate a culegerilor de cîntece socialiste, reluată fiind în toate ediţiile, ca de ex.: în *„Puşcăriaşul, Dezrobirea muncii, Cîntece socialiste",* sau în *„Cîntece, marşuri, imnuri muncitoreşti"* editată posibil de către Casa Poporului din Bucureşti sub îngrijirea lui Vasilescu-Vasea, în jurul anului 1925—1926. În anul 1920, secţia Partidului Socialist din Piatra Neamţ publică textul pe foi volante, ca manifest.

În aceste ultime publicaţii, nu se mai citează nici un nume, nici al autorilor versurilor, nici al melodiei, aceasta din cauză că devenise de mult un bun al poporului, devenise folclor.

După unele informaţii, Hora Muncitorilor de Al. Flechtenmacher a fost imprimată pe disc de către corul socialist din Bucureşti, în 1914—1915 şi cu aproape zece ani mai tîrziu de un cor din Cîmpina.

Editarea şi multiplicarea în atît de multe ediţii a Horei Muncitorilor de către P.S.D.M.R. începînd din 1893, dovedeşte cu prisosinţă faptul că proletariatul român îl simţea pe marele compozitor înaintaş alături de el.

Flechtenmacher nu a constituit un caz aparte, nu a fost unicul compozitor înaintaş care s-a alăturat cauzei clasei muncitoare prin realizările sale componistice. Alături de el îi mai putem situa pe Ciprian Porumbescu, patriot militant, înflăcărat şi pe Paul Ciuntu.

Ciprian Porumbescu, autor al atîtor „cîntece sociale" compuse după spusa însăşi a compozitorului, spre „a contribui cît de puţin la înaintarea şi prosperitatea spiritului social între studenţii români [10]) întocmeşte pe proprie cheltuială broşuri cu coruri patriotice în fruntea cărora se aflau *Imnul Unirii, Cîntecul tricolorului,* care s-au bucurat de mare popularitate. A mai scris şi „Hai, române" pe versuri de Iancu Văcărescu, dar una dintre cele mai populare lucrări ale sale a rămas „Cîntec de primăvară", pe versuri de V. Bumbac, cunoscut acum ca *Marş de 1 Mai.* Încă din epoca imediat ulterioară compunerii şi publicării acestuia „la J. E. Tieranu în Oraviţa" este preluat şi cîntat de unele coruri muncitoreşti, ca spre exemplu, corul muncitoresc de la Reşiţa. Începînd din 1907, cîntecul este preluat şi de formaţii corale muncitoreşti din capitală, care-l cîntă cu ocazia serbării de 1 Mai.

Broşura „Cîntece, marşuri, imnuri muncitoreşti", preia textul şi-l publică la pag. 14—15 fără a mai aminti ca şi în alte multe cazuri de numele compozitorului. Melodia se învaţă în mod spontan de fapt, în timpul manifestaţiilor. Există informaţii că a fost cîntat „1 Mai" de Ciprian Porumbescu, de către corul sindicatului CFR Cluj, de corul „Guttemberg" al tipografilor de la Oradea, de corul şi fanfara „Matteotti" de la Lupeni între 1929—1933.

Cam în acelaşi timp cu constituirea la Bucureşti a Cercului coral de propagandă socialistă, apare la Iaşi revista *Evenimentul literar,* primul organ de presă din ţara noastră în care se discută în exclusivitate şi pe larg modalităţile artei socialiste.

În rîndurile redactorilor acestei reviste socialiste, se aflau C. Dobrogeanu-Gherea, Sofia şi Ioan Nădejde, Raicu Rion (Raicu Ionescu) Cezar Vraja (Garabet Ibrăileanu), C. Şercăleanu (C. Stere), C. Mille, Păun-Pincio etc.

Evenimentul literar, apărut cîţiva ani mai tîrziu, după ce Contemporanul îşi încetase apariţia, devine tribuna proprie a socialiştilor pe tărîm cultural. Revista îşi anunţă programul în primul ei număr, prin articolul „Calea noastră" unde se expune punctul de vedere al redacţiei.

„Pentru noi, arta are menirea de a fi gustată, de a ne procura plăcerile cele mai nobile şi cele mai frumoase, precum şi aceea de a stabili simpatie şi iubire între toate fiinţele care constituie societatea" [11]).

Această menire filantropică a artei, acest program care făcea concesii concepţiilor mic-burgheze a fost însă repede depăşit de materia vie cuprinsă în paginile revistei. În acest sens, chiar din numărul 2 al revistei, Garabet Ibrăileanu (Cezar Vraja), în articolul *Psihologia de clasă* demonstrează că „viaţa sufletească întreagă, în toate manifestările ei" este „condiţionată de deosebirea de clasă".

La 17 februarie 1894 Anton Bacalbaşa, unul dintre fruntaşii mişcării socialiste din acea vreme ţine o conferinţă vestită la Ateneul Român: „Artă pentru Artă" în care enunţă punctul de vedere al partidului Socialist cu privire la artă:

„Arta pură, arta făcută pentru frumosul în sine, nici nu există, nici n-a existat" spune Bacalbaşa ca să încheie, în mod patetic, ilustrînd concis idealul estetic pentru care militau de fapt tinerii redactori ai Evenimentului literar:

„...Şi este de datoria dv. artişti tineri, care vedeţi pe semenii dv. răbdînd lanţurile celei mai grele robii, robia economică, umiliţi, flămînzi şi totuşi năzuind spre nişte vremi mai bune, să le daţi ajutorul ce puteţi cu operele dv. /.../. Fiecare din noi are în societate o misiune şi cînd asistăm la încercarea uriaşă a proletariatului de a sfîrşi cu zilele negre, datoria noastră e să fim alături de el" [12]).

Răsunetul aceste chemări a fost imens şi s-a văzut imediat repercutat şi în rîndurile gazetei ieşene. Unii colaboratori s-au silit ca prin lucrările lor să ridice nivelul cultural al proletariatului publicînd teme de popularizare. În rîndul acestora se situează Paul Ciuntu aflat pe atunci la Rostock, în Germania. În vîrstă de 28 ani, în acea vreme, viitorul director al Conservatorului bucureştean, publică o serie de articole de popularizare a muzicii, începînd cu „Quartetul" [13]).

„Quartetul e considerat ca un gen al artei muzicale ce dezvoltă mai ales gustul, înalţă şi măreşte mai ales sentimentul muzical, cultivă, rafinează şi cu mijloacele cele mai simple duce la realizare sau reliefează gradul cel mai înalt al artei".

---

[9]) România muzicală 15 aprilie 1898.

[10]) Ciprian Golembiowski-Porumbescu, Colecţiune de cîntece sociale pentru Studenţii români, Editura propria, Viena 1880.

[11]) Evenimentul literar, no. 1, 20 decembrie 1893.

[12]) A. Bacalbaşa, Schiţe şi articole, Buc. ESPLA, 1957, pag. 423.

[13] Evenimentul literar, 4 iulie 1894.

Paul Ciuntu este un deschizător de drumuri, fiind poate primul compozitor profesionist din țara noastră care încearcă să deschidă calea spre înțelegerea muzicii prin articole de popularizare în domeniul încă necercetat din acest punct de vedere pînă la el, al teoriei muzicale. El are meritul de a se fi adresat în mod conștient proletariatului care nu avea posibilitatea învățămîntului general, necum al celui de specialitate.

Alături de el se situează și T. Grigorescu, compozitor amator, care realizase un Marș de 1 Mai și ținuse conferințe la Clubul Muncitorilor din București, printre care și „Ce este muzica ?" în 1897.

II

România începutului de veac este caracterizată de ascuțirea contradicțiilor între masele muncitorești de la orașe și sate pe de o parte și clasele dominante, moșierimea și burghezia pe de alta. Acest fenomen poate fi limpede văzut, de altfel, în întreaga activitate a muncitorimii revoluționare, în toate actele sale, în modul în care acesta înțelege rezolvarea contradicțiilor.

„În condițiile asupririi țărănimii, asuprire continuată și mai puternic după 1907, se pecetluiește viitoarea alianță între proletariat și țărănime, punîndu-se astfel premizele acelei forțe de masă, de înnoire a societății pe baze socialiste [14]). La această nouă forță aderă și intelectualii prestigioși ca și simpli dascăli de țară care suportaseră rigorile opresiunii moșierimii și burgheziei.

Muncitorimea din țara noastră se prezenta în 1910 cu un bilanț reprezentativ al treptei la care se ridicase viața social-politică a țării, doveditor al creșterii combativității proletariatului român. În acele momente ia naștere Partidul Social-Democrat din România în fruntea căruia vor activa luptătorii care au dus mișcarea muncitorească pînă în pragul creerii partidului de tip revoluționar, marxist-leninist : I. C. Frimu, Al. Constantinescu, Ștefan Gheorghiu etc. alături de care se găseau intelectuali ca C. Dobrogeanu-Gherea, N. D. Cocea, M. Gh. Bujor etc. Aceasta avea să se întîmple în mai 1921.

„Făurit în focul unor mari bătălii de clasă, Partidul Comunist Român a ridicat sus steagul luptei pentru apărarea demnității naționale, pentru salvgardarea intereselor clasei muncitoare și ale tuturor celor ce muncesc, afirmîndu-se pe arena luptei politice din România în împrejurările unei puternice ofensive a claselor exploatatoare împotriva forțelor revoluționare și progresiste" [15]).

În timpul acestor lupte de clasă de care vorbește atît de succint tov. Nicolae Ceaușescu, proletariatul român devine o forță politică cu un mare potențial de luptă, deosebit de influentă și peste care burghezia nu mai putea trece.

Mișcarea revoluționară din România anilor 1918—1920, reunea în sînul ei capacitățile muncitorimii de pe întregul teritoriu al țării și influența în mod categoric viața socială și politică, implicit cea culturală a țării. Toate marile înfăptuiri progresiste ce au avut loc în acel răstimp în România, s-au petrecut și înfăptuit sub semnul afirmării categorice a mișcării muncitorești. Altfel nici nu pot fi înțelese unele fenomene culturale ce au avut loc atunci.

Este vorba mai cu seamă de anul 1920, an care avea să fie hotărîtor și în domeniul vieții muzicale românești și a organizării ei. Atunci s-au pus bazele Societății Compozitorilor Români, a Operei Române ca instituție, a Filarmonicii din București sub o nouă formă organizatorică.

Evenimentele notorii care au generat aceste forțe, au fost fără îndoială marile mișcări muncitorești, care au culminat cu marea grevă din toamna anului 1920 și Congresul sindicatelor de la Cluj dintre 15—18 august unde s-a hotărît unificarea mișcării muncitorești din întreaga Românie. În cadrul aceluiași congres se stabilește și necesitatea organizării unei vieți culturale adecvate condusă în exclusivitate de către specialiști.

„Pentru conducerea centrală a educației se va delega din sînul comisiei generale a Sindicatelor și a Comitetului executiv o comisie de 7 membri a cărei menire primordială va fi organizarea unitară a educației în toată țara. În scopul acesta va alcătui un regulament de activitate pe baza căruia se va putea sistematiza însăși acțiunea de educație.

Educația artistică a muncitorimii trebuie încredințată unui comitet compus din oameni experți, a căror menire va fi să completeze educația științifică, literară, muzicală, prin aranjarea de producțiuni teatrale corespunzătoare și expoziții artistice. Comitetul de propagandă artistică va conlucra cu comitetul de educație /.../

Congresul însărcinează Comitetul executiv al Partidului și Comisia generală a sindicatelor de a aduce la îndeplinire cu toate mijloacele disponibile educația culturală a muncitorimii." [16])

La aceste concluzii ajunsese Congresul de la Cluj într-un moment greu, plin de frămîntări, în plin proces de clarificare politică și ideologică. Creșterea avîntului revoluționar, a valului de greve și manifestații de masă a muncitorimii, în rîndul cărora se aflau și intelectuali înaintați, contribuiau la o afirmare viguroasă a manifestărilor de clasă.

Or, această presiune exercitată de către proletariat începînd din 1918, odată cu apariția Declarației de principii sau a programului Partidului Socialist din decembrie, același an, nu puteau fi desconsiderate. Indiferent de voia lor, guvernanții burgheziei au fost nevoiți să țină seama de forța care avea să se nască în mai 1921.

Nu este de mirare că în ziare democrate ca Rampa, au apărut articole influențate de ideologia de clasă a muncitorimii începînd din 1920 și pînă aproape în 1937. În luna noiembrie 1920, deci imediat după marea grevă, E. Cerbu scria următoarele :

„Sala de concert a fost năpădită ca și sălile de teatru de un alt public /.../

Au năpădit îmbogățiții de război, noua plutocrație a inculturii și nepriceperii... Și nu se entuziasmează și nu aplaudă. Sau aplaudă tembeli, cînd bagheta dirijorilor se scoboară deodată cu ceva mai jos" /.../

Școlarii și muncitorii trebuie aduși la muzica simfonică ; școlarii pentru ca marea cultură să înceapă din tinerețe, muncitorii pentru ca trezirea la o viață de civilizație ... să se facă pe toate tărîmurile" [17]).

Cuvintele vorbesc prin ele însile, fără să fie necesară vreo explicație sau adăogire. De asemenea, în alte articole, se mai cerea scăderea prețului biletelor de intrare la spectacole, spre a facilita accesul muncitorilor la teatru și muzică. În același moment se vorbește tot mai des despre teatrul popular, asemănător celui din U.R.S.S. și asta tot în Rampa.

Sub presiunea acelorași fapte, cînd în toamna lui 1920 a luat ființă „Societatea Filarmonică" din București „înscrisă cu acte în regulă în registrul comercial" — primul punct de la rubrica manifestări artistice a fost „concerte populare", dintre care primele au avut loc la finele aceluiași an.

O altă problemă care se punea tot atunci cu deosebită acuitate era problema Operei Române, instituție așteptată și promisă de mai mult de trei decenii [18]). Maestrul Mihail Jora care a păstrat în tot decursul

---

[14]) Alianța clasei muncitoare cu țărănimea muncitoare în România E.P. 1969, p. 66.

[15]) Nicolae Ceaușescu, România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste. Rapoarte, cuvîntări, articole. Septembrie 1966—decembrie 1967. Ed. Politică, București, 1968, p. 249.

[16]) Tribuna Socialistă, Cluj, 19 septembrie 1920.

[17]) Rampa, 11 noiembrie 1920.

[18]) Muzica no. 1, an 2, noiembrie 1919, pag. 15.

activității sale o atitudine democratică, punea atunci problema cu o deosebită virulență. Și el, cînd discută problema repertoriului, subînțelege necesitatea unui nou public care trebuia educat astfel încît „operele moderne prea grele ar fi de la sine excluse“ [19]).

Istoricul înființării Operei de Stat din București este îndeobște mult prea bine cunoscut ca să fie cazul unei accentuări. Este însă necesar de amintit că și acolo, atitudinea interpreților nemulțumiți de conducere a fost mult influențată de către mișcarea muncitorească. Fără aceasta, grevele de la Operă n-ar fi avut loc.

Tot în același an fierbinte 1920 s-a pus problema acută a vieții muzicale românești, a școlii muzicale românești, a propășirii și dezvoltării ei. Maximilian Costin arătase încă din editorialul revistei Muzica din decembrie 1919 pe care o conducea alături de Ion Nonna Otescu, că „*Oamenii mari* ai țării“ erau totalmente neinteresați în dezvoltarea vieții muzicale românești. „Fie-vă milă de arta noastră !“ era un strigăt plin de revoltă, pe care după cîte se pare nu l-a auzit nimeni atunci, în afară de muzicieni. În fruntea celor care au militat și care s-au zbătut pentru crearea unui climat propice școlii muzicale românești, alături de George Enescu, a fost Mihail Jora. Se mersese prea departe în a se contesta pînă și originalitatea muzicii noastre populare.

„A contesta existența muzicii noastre populare ar echivala cu declarația că nu avem o limbă românească“ scria plin de mînie Mihail Jora, ca să conchidă după un articol vehement :

„... am speranța că școala românească va fi în curînd un fapt împlinit prin tendința compozitorilor...“ [20])

Lui Mihail Jora i se alătură alt tînăr compozitor de atunci, Sabin V. Drăgoi care ia o atitudine similară în articolul său „Asupra muzicii românești“ unde afirma :

„Muzica românească este muzica poporului ... creație a sufletului poporului nostru inspirat de sentimentele de durere, veselie și evlavie față de frumusețea naturii“ [21]).

Aspirația compozitorilor români despre care vorbise în articolul sus amintit al maestrului Jora s-a înfăptuit, tot atunci cînd s-a constituit, fără ajutorul oficialității, Societatea compozitorilor Români. Manifestul Societății atunci constituite a apărut însă mai tîrziu cu ocazia primului concert a celui ce avea să inaugureze o serie lungă de manifestații.

„Societatea Compozitorilor Români începe cu concertul de astă seară o activitate ce stăruința tuturor compozitorilor români o va face rodnică pentru viitorul muzicii române“.

Deziderateле cuprinse în manifest au rămas la stadiul inițial multă vreme, împlinirea lor venind de abia în zilele noastre. Aceasta, din cauză că se pornise la drum în *„timpuri bolnave“*, cum avea să scrie mai tîrziu Constantin Brăiloiu [22]). Această societate întemeiată de tinerii entuziaști de atunci avea o năzuință, o dorință fierbinte, anume aceea „de a ridica muzica românească... rămînînd totuși credincioși felului nostru specific și local de a fi“ [23]).

Ca urmare a acestei înfăptuiri muzica românească avea să propășească, deși nici unul dintre *„Oamenii mari ai țării“* de pe atunci n-a ajutat absolut cu nimic. Evenimentele culturale din timpul anilor 1920—1925 au fost categoric influențate de vigoarea mișcărilor muncitorești fără de care nu puteau avea loc. Aceasta din cauza participării active la viața politică și socială a țării a noului Partid ce se născuse atunci, Partidul Comunist Român. Fie că influența nu a fost directă, adică unele evenimente nu au fost rezultatul activității directe a Partidului, ele au putut totuși să aibe loc, datorită nemaiîntîlnitului avînt revoluționar generat de același moment de luptă și frămîntări sociale.

* * *

Cele mai multe știri cu caracter muzical despre U.R.S.S., se tipăreau în revista Rampa, unde colaborau pe atunci Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Tudor Andrei, Liviu Artemie etc. De exemplu în articole, adeseori nesemnate, se scria cum se făceau culegeri de folclor, cum trăiau muzicienii — compozitori sau interpreți, pur și simplu unele cronici despre spectacolele mai importante de la Moscova sau Leningrad.

În toamna anului 1934 Partidul Comunist Român înființează Asociația Amicii U.R.S.S. care s-a străduit să se manifeste în mod legal ca persoană juridică. Aceasta apăruse după ce în anul 1931 gruparea Criterion din București activase în acest sens, ca și cercurile Amicii U.R.S.S. din capitală, Iași, Cluj, etc.

În rîndurile membrilor acestei asociații s-au înscris atunci marea majoritate a intelectualilor de frunte ai țării. Între aceștia nu au întîrziat să se afle și muzicieni de frunte ca George Enescu, Ionel Perlea, Matei Socor.

Ca urmare a influenței exercitate de această asociație sînt cîntate lucrări de compozitori sovietici ca Serghei Prokofiev, Mossolov, Haciaturian și în 1937, Șostacovici, de către Filarmonica bucureșteană și „Muzica nouă“, formație condusă de maestrul Mihail Jora, sub bagheta unui George Georgescu sau Alfred Alessandrescu.

* * *

Ar fi dificil și nedrept de încheiat fără a se aminti faptul că unii interpreți de seamă ai primei noastre scene lirice de pildă Edgar Istratty, Jose Arati director de scenă și pianist acompaniator au participat în jurul anilor 1916—1925 la activitatea culturală a cluburilor muncitorești din București.

Datele existente sînt departe de a epuiza subiectul, dat fiind că din cauza vitregiei timpurilor, nume apar cu greu în gazetele editate de partid în vremea ilegalității.

---

[19]) Idem.
[20]) Muzica, an. II no. 12 octombrie 1920, pag. 301—303.
[21]) Id. an III no. 12 decembrie 1921, pag. 219.
[22]) Muzica no. 2 an VI februarie 1925, pag. 39.
[23]) Idem, ibidem, pag. 41.

PRIME AUDIȚII

Variațiuni pentru pian și orchestră de Tudor Ciortea

Pentru Orchestra simfonică a Radioteleviziunii abordarea consecventă a „primei audiții" de muzică românească este nu numai meritorie ci și definitorie pentru o anume concepție de alcătuire a unui program — în ansamblu, a unei stagiuni. O practică ce dovedește de asemenea, prin consecvență, orientarea notabilă a organizatorilor este încredințarea frecventă a lucrărilor românești, prezentate în primă audiție, unor interpreți de peste hotare, soliști sau șefi de orchestră.

Dirijorul Angel Surev din Iugoslavia a înscris în programul concertului, dirijat joi 21 ianuarie la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă de colind* de Tudor Ciortea. Gestul nu a fost formal ci a tradus interesul artistului pentru o muzică de calitate, bine făcută, cu măiestrie, de eficiență concertantă. Pentru Angel Surev, desigur, acestea reprezentau calități intrinseci ale partiturii. Pentru noi însă, pentru publicul ce cunoaște creația compozitorului român, asemenea trăsături generale se desfac într-o mulțime de caracteristici dimensionînd exact valoarea lucrării.

Tudor Ciortea a semnat totdeauna o muzică de calitate. *Variațiunile pentru pian și orchestră* se situează în aceeași zonă a unei lumi sonore, subscriind la expresivitatea substanțială ce se constituie drept materializare a gîndirii profunde, a unei sensibilități discret exprimate, dar convingător. De natură să surprindă în mod plăcut este însă trimiterea pe care Tudor Ciortea o face nu atît la un nou limbaj decît cel utilizat pînă acum, ci — mai degrabă — la modificarea unghiului din care compozitorul își privește propriile unelte — și le utilizează ca atare : armoniile de aspectare modală (lucrarea este scrisă pe tema unuia dintre cele *303 colinde* de Sabin Drăgoi) planează asupra discursului muzical, predilecția pentru polifonie nu este dezmințită și totuși, fără a-și contrazice personalitatea distinctă, Tudor Ciortea vizează un fel de constructivism de factură neoclasică.

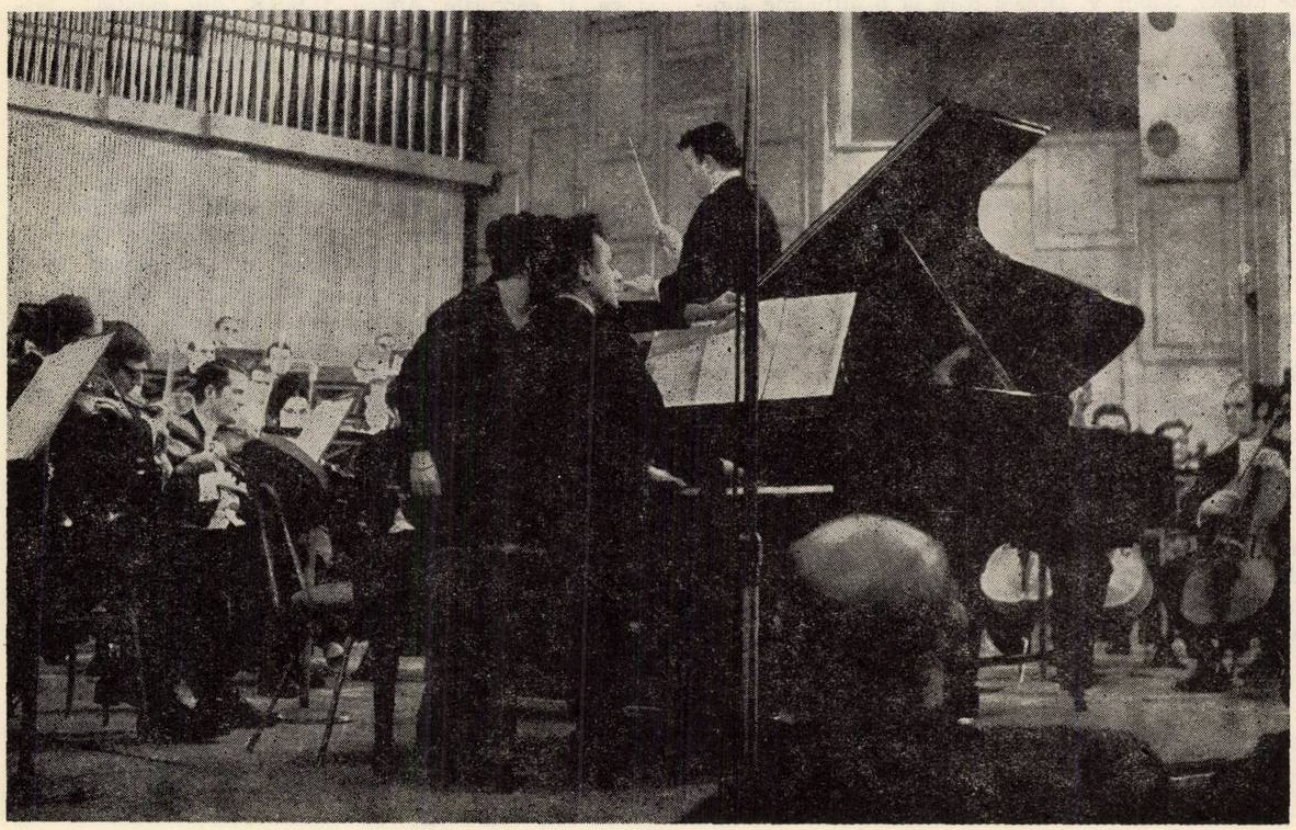
În elaborarea lucrării, autorul se lansează cu măiestria artistului matur la care actul creator nu mai conține elemente de tatonare, ci totala certitudine.

Amintita eficiență concertantă a fost subliniată din postura de solist de excelentul și polivalentul muzician care este Alexandru Hrisanide. Consistența scriiturii pianistice a constituit temeiul unei frumoase pledoarii interpretative.

Programul condus de Angel Surev a mai cuprins o lucrare aparținînd unui compozitor din țara sa — *Suita pentru orchestră* de K. Baranovici, o plastică investigare în muzica populară. Muzică colorată, deopotrivă pătrunsă de robustețe și lirism.

Am apreciat în dirijorul oaspete un artist dinamic, un profesionist — și aceasta nu în sensul convențional cu care de obicei calificăm artistul de un profil oarecare. Angel Surev este un bun cunoscător al aparatului orchestral, instrument pe care îl stăpînește cu autoritate, pe care îl conduce cu competență și dezinvoltură. Să referim aceste calități la interpretarea pasionată, romantică, a poeticei *Simfonii în Sol major* de Dvořak, lucrare ce a încheiat programul concertului.

TH. DRĂGULESCU



Cvartetul nr. 5 de Zeno Vancea

În discuții actuale ca și mai vechi, Zeno Vancea și-a manifestat întotdeauna respectul față de linia melodică, ceea ce duce implicit, în creația sa, la tratarea ei prin mijloacele polifonice. Formîndu-se ca muzician în atmosfera Vienei, în care problema la zi era suprasaturarea cromatică și consecințele sale, lucrînd chiar, în maniera dodecafonică, Z. Vancea renunță deliberat la o evoluție în acest sens, preferînd cromatismului intens și serialismului, lumea modală (cu care de fapt fusese aclimatizat încă din primele sale contacte muzicale din țară — în preajma lui I. Vidu). Alegînd această cale, Z. Vancea ascultă de înclinarea sa față de un anumit concept melodic ce numai astfel și-ar fi găsit posibilitatea de realizare și se încadrează totodată într-un curent mai larg al preocupărilor de reînnoire a muzicii prin orizontul nou deschis de folclor. Și dacă prin aceste rînduri mă gîndesc la toți acei care au conturat profilul unei școli românești, nu mai puțin le adresez și lui Bela Bartok, față de creația căruia Z. Vancea manifestă o profundă înțelegere și admirație. Este unul dintre acele cazuri în care, între maestru și discipol, nu se creează relația de model și epigon. Și aceasta nu doar pentru că spiritul polifonic îi era propriu lui Z. Vancea și înaintea revelației linearismului bartokian, ci și pentru că sfera emotivă în care se încadrează creația compozitorului român este cu totul alta, ignorînd crisparea, neajungînd la tragismul bartokian și accentuînd în special latura lirică, desfășurarea cursivă — fie că este vorba despre cumulul vocilor omenești în *Cantata păcii* sau despre procesul evolutiv din *Concertul pentru orchestră*. Și în ce ar putea fi mai bine aplicate aceste principii dacă nu într-o formă de exprimare de esență, cum ar fi cvartetul de coarde ? De aci, preferința compozitorului pentru acest gen, în care recent (1970) a înscris a cincea lucrare. În evoluția sa, ea reprezintă o confirmare a drumului anterior și totodată o depășire prin îmbogățirea cromatică. Presimțită încă din cvartetele anterioare, unde spiritul popular nu se pierdea (densitatea cromatică rezultînd din mobilitatea treptelor modale) — aci ea apare într-o nouă sinteză ; caracteristicile stilului nu se pierd dar își găsesc altă formă de organizare, toate temele fiind derivate (prin metamorfozări) dintr-o serie inițială.

Lucrarea s-a bucurat de interpretarea cvartetului „Philharmonia", formație ce nu și-a dezmințit nici de data aceasta interesul pentru creația autohtonă (reamintesc remarcabila realizare a *Cvartetului VI* de W. Berger) — servind-o cu înțelegere și elocvență, scoțîndu-i în evidență tocmai caracteristicile melodice și excelînd în p. II-a.

Cvartetele de Schumann *(La major op. 41, nr. 3)* și Schubert *(la minor op. 29)* prezentate în continuarea programului au adus emoția unora dintre frumoasele pagini ale genului. S-a simțit și din felul în care ele au fost abordate aceeași caldă ambianță ce caracterizează interpretările acestei formații, capabilă de a-și găsi un imediat ecou în rîndul ascultătorului. Am putea semnala eleganța unor frazări (în special sfîrșiturile de frază) ca și grija pentru planurile sonore, de la gradarea cumulului de voci pînă la intervențiile izolate — adesea doar cîte un „pizzicato" cu care violoncelul (Marius Suciu) „rehaussează" culoarea. Stima pe care o avem față de această formație ne îndeamnă să-i sugerăm posibilitatea căutării unor conturări mai diferențiate, o diversificare mai subtilă chiar în cadrul aceleiași nuanțe precum și necesitatea pe alocuri, a unor accente mai robuste, mai nervoase. Și deși acuratețea nu a format niciodată unicul criteriu artistic, credem totuși că o oarecare neglijare a acestui aspect trebuie semnalată aci, tocmai în vederea evoluției pozitive pe care formația „Philharmonia" ne îndreptățește să o sperăm.

MYRIAM MARBE

„Continuo" de Corneliu Dan Georgescu

Urmăresc cu mult interes evoluția deosebit de atrăgătoare a tînărului compozitor Corneliu Dan Georgescu. A dovedit că și-a însușit temeinic meșteșugul clasic. Dar nu dorește să reediteze în chip epigonic ceea ce alții au spus cîndva foarte bine. Și de aceea în fiecare lucrare a sa își pune noi probleme sub raportul tehnicii componistice și ceea ce este îmbucurător, autorul nu apare obsedat de „nou" în sine, ci de înnoire a expresivității în totalitatea ei. Piesa *Continuo* este foarte caracteristică în acest sens. Aș dori să fac o precizare. Se vorbește foarte mult despre procedeele aleatorice ca un produs al muzicii de după ce de-al 2-lea război mondial. În această privință am o altă părere... Formele școlii neerlandeze au fost — ca și azi ! — „fixe" sau „deschise". „Fixe", cînd discursul muzical este notat cît mai precis de compozitor, încît interpretul devine un mijloc de a tălmăci opera, cu o sensibilitate ce diferă de la redare la redare, de la individ la individ, fără a denatura sensul și esența lucrării. „Deschise", cînd autorul indică o parte a limbajului, lăsînd ca interpretul vocal sau instrumental să *definitiveze* opusul respectiv dîndu-i forma de corp sonor perfect constituit. De pildă, într-o partitură se indică : „în prima variantă cîntați numai „notele albe", în altă variantă, cîntați numai „notele negre"... sau... „găsiți cele „n" maniere de a intra în canon la 10—100 de voci ! — dîndu-se în acest sens doar melodia sopranului sau basului, bineînțeles notată convingător sub aspect ritmic. R. I. Gruber afirmă că : „măiestria componistică al lui Ockeghem îi permite să compună o missă care poate fi executată (cu schimbarea corespunzătoare a cheilor) începînd de la orice treaptă a scării muzicale. Folosind o manieră contrapunctică iscusită, Ockeghem își permite ca, într-o missă la patru voci, să scrie numai două din acestea, celelalte două trebuind să fie formate prin reducerea sunetelor de durată mai mică ale unei voci din sunetele de durată mai mare ale unei alte voci („stretto"). [1])

Procedee asemănătoare sînt valorificate și de Corneliu Dan Georgescu. Iată ce spune compozitorul despre piesa sa : ....„Piesa simfonică *Continuo* este formată din 4 secțiuni, desfășurate pe fondul ostinato în pianissimo al orgii (ca un bas continuu), secționate de cîteva intervenții în fortissimo ale întregii orchestre. Cele 4 secțiuni ca și momentele de tutti reprezintă „acțiuni muzicale" continui, a căror densitate este variabilă (prin intercalarea de pauze de diferite durate etc.) spre deosebire de linia orgii, care este, în general, constantă. Prin rarefierea treptată a acestor „acțiuni muzicale", apare din ce în ce mai prezent fondul continuu — acest „joc" fiind una din ideile principale ale piesei. Elementele muzicale propriu-zise se reduc la : 1) ostinato-ul aritmic pe 4 acorduri ale orgii ; 2) un element melodic (un șir de celule pentatonice de tip folcloric, care apar fie direct, fie cu înălțimi nedeterminate sau ca un contur al unui glissando) și 3)

---

[1]) R. I. Gruber : „Istoria muzicii universale", pag. 257 vol. I.

un element ritmic, cu caracter de colind (format din alternarea a 2 durate convenționale „scurt-lung", în tempo rapid). Aceste elemente sînt indicate exact sau date ca material de improvizație elementară, cu durata, registrul și dinamica, „determinate"...

Se cuvine a reliefa că autorul a preluat creator linia monodiei și eterofoniei străvechi, valorificată în trecut de Enescu, azi, de Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru și alții. Pledează pentru atematism, procedee aleatorice, o variată paletă timbrală și o ritmică nemăsurată. Expresia este puternică și plină de dramatism, iar la toate acestea adăugăm o strălucitoare paletă orchestrală. Dirijorul Emanuel Elenescu a tălmăcit la un apreciabil nivel de măiestrie această lucrare, în fruntea orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. În același concert nu ne-a convins pianistul italian Pietro Spada în *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în si bemol minor* de Piotr Ilici Ceaicovski — tehnică pianistică insuficientă și imprecizie ritmică. În schimb am fost răsplătiți prin interpretarea viguroasă, nelipsită de un lirism fremătător a *Simfoniei Fantastice* de Hector Berlioz, Emanuel Elenescu relieînd binecunoscutele sale calități dirijorale.

DORU POPOVICI

„Scoarțe" de Mihai Moldovan

În peisajul atît de divers al evoluției actuale a școlii românești de compoziție, creația lui Mihai Moldovan se înscrie ca o prezență autentică, continuatoare într-un veritabil spirit contemporan, a tradițiilor celor mai valoroase ale muzicii noastre culte. Interesantă, chiar semnificativă, apare — în acest cadru — maniera în care compozitorul realizează integrarea în creația sa a elementelor ritmico-melodice, a modalităților de expresie caracteristice muzicii noastre populare ; căci — trebuie să o menționăm chiar de la început — specificul național nu este în mod necesar prezent în lucrările lui Mihai Moldovan, numai prin datele sale morfologice. Pe deasupra acestora, compozitorul se reclamă unei spiritualități românești împlinite în ultimele decenii de un Enescu sau Blaga, apropiindu-și acea viziune înseninată, degajată de orice fel de tendință de dramatizare, de orice fel de contorsiune a expresiei, deformatoare a sensurilor luminoase, afirmative, atît de generoase pe care le susține întreaga creație de pînă acum, a lui Mihai Moldovan.

Piesa simfonică *Scoarțe* aparține unui ciclu de trei lucrări de același gen, intitulate *Texturi* și *Vitralii*, lucrări deja audiate de publicul bucureștean în stagiunile trecute. Deși problemele de ordin structural le diferențiază, totuși, sfera lor expresivă este în mare parte comună. Vigoarea și vitalitatea temperamentului componistic — un continuu suport interior al gîndirii muzicale, cunosc materializări sonore aparte, împlinite fie de un tumult niciodată dramatizant al rostirii muzicale, fie de contemplația întotdeauna inspirată, întotdeauna revelatoare.

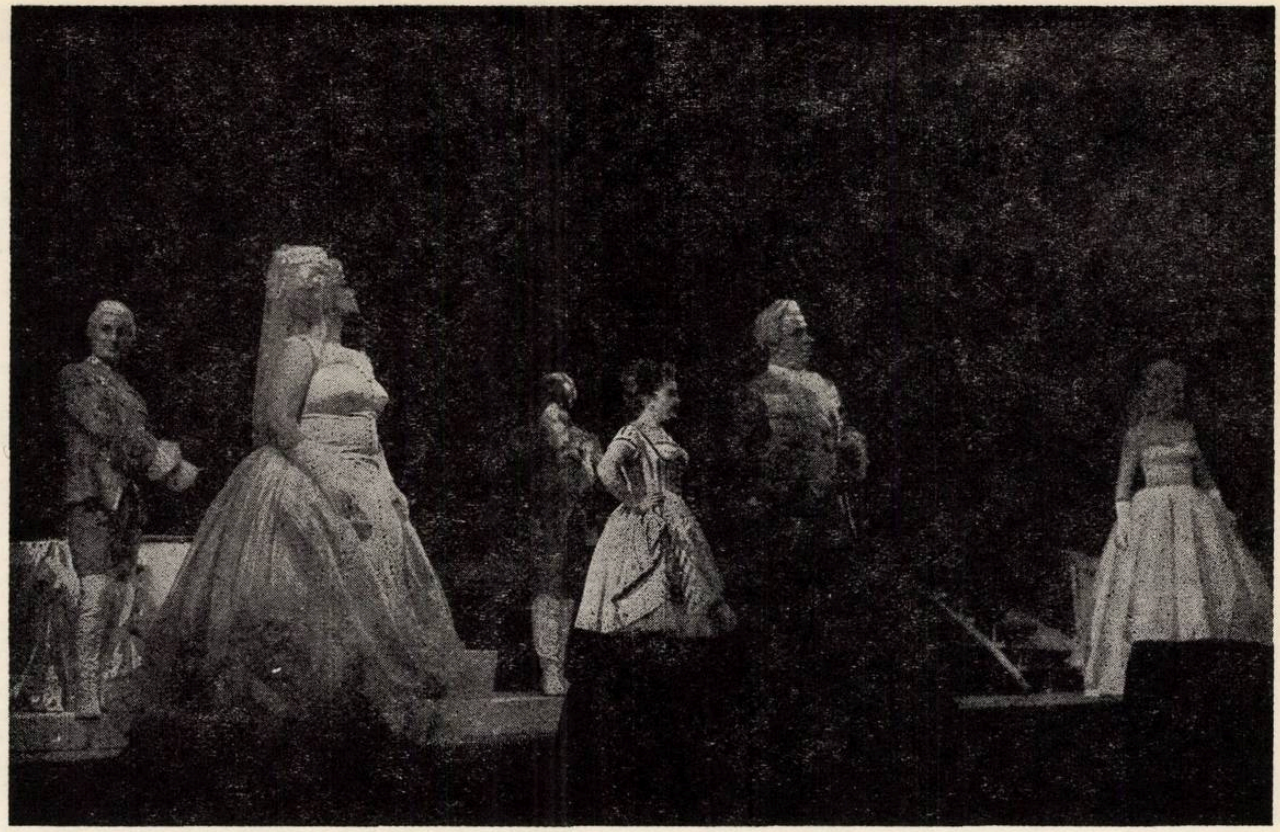
Lăsînd la o parte orice descriptivism folcloric, orice aluzie cu caracter programatic, titlul piesei, *Scoarțe* desemnează direct natura construcției muzicale a lucrării. Celulele ritmico-melodice foarte pregnante — fiecare de o stringentă concretețe a imaginii muzicale (amintind hăulitul, de exemplu) — sînt înglobate țesăturii intime, constituind microstructura unor pînze sonore ce se compun, se destramă și se recompun, fie suprapunîndu-se, fie detașîndu-se una de cealaltă, aidoma fondului bogat ornamentat al unei scoarțe populare. Cînd și cînd, solo-uri de o largă respirație ale instrumentelor de suflat sau ale corzilor, întrerup această urzeală bogată de timbre a cărei orchestrație foarte diversă, impresionează în special prin coloritul ei deosebit de sugestiv, prin caracterul foarte aerat al spațiilor sonore.

Din păcate, nu pot afirma că aceste revelații asupra sensurilor lucrării mai sus prezentate, ne-au fost oferite în concertul susținut joi 4 februarie, de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, condusă de Mircea Basarab. Din fericire, memoria unei benzi de magnetofon realizate cu aproape un an în urmă de dirijorul Emil Simon și orchestra Filarmonicii clujene ne-a venit în ajutor. Prima audiție bucureșteană a lucrării a eclipsat — în mod regretabil — o mare parte a problemelor pe care și le-a pus compozitorul. Iar principala carență, lipsa unei continuități a expresiei, datorată supradimensionării unor tempi, rigiditatea expunerii, dar mai ales absența aproape totală a unei concepții clar conturate asupra creației interpretate, au creat dificultăți publicului spectator, în sesizarea deplină a valorii lucrării.

DUMITRU AVAKIAN

„Così fan tutte" la Opera Română

Deși prilej de multiple discuții pro și contra, ideea conducerii Operei române de a relua titluri care dintr-o cauză sau alta au ieșit prea devreme din repertoriul curent ni se pare o prețioasă inițiativă. Mai ales cînd aceste reluări vizează creații de certă valoare, contribuie la conturarea profilului artistic și (de ce nu ?) profilului intelectual al teatrului. Este cazul operei bufe *Così fan tutte* de Mozart, partitură destul de rar prezentă în repertoriul teatrelor lirice, deși frumusețile cuprinse susțin comparația cu alte creații mai celebre poate ale maestrului vienez. Dar o dată „lucrat" spectacolul, nu era oare păcat ca seria reprezentațiilor să se întrerupă prea curînd ? După doar trei ani de la premieră, publicul nu a mai găsit pe afișe acest juvaer mozartian (de fapt, cît de des putem citi, pe aceleași afișe, *Nunta lui Figaro, Flautul fermecat*, etc. ?)



Semnul că opera aceasta nu-şi epuizase virtualele posibilităţi de relaţie cu publicul a fost marcat în primul rînd de interpreţii spectacolului reluat, care au muncit şi au dat rezultate, aş spune, peste valoarea premierei. Ceea ce este destul de dificil, dacă apreciem această lucrare nu numai ca o comedie spumoasă ci şi ca o partitură extrem de complicată pentru interpreţi. Ne aflăm în prezenţa unei opere „de cameră" în care fiecare moment înseamnă pentru cei şase solişti arie, duet, terţet, cvartet, sextet, în care nici măcar odihnitorul recitativ acompaniat nu oferă prilejuri de relaxare. Desigur, o parte dintre interpreţi veneau cu o experienţă scenică (chiar în această operă) care le-a înlesnit realizarea. Valentin Teodorian, Magda Ianculescu, Constantin Gabor sînt actori cîntăreţi de mare prestanţă, care ştiu cum se poate lucra un rol mozartian pentru a-i conferi, alături de un stil adecvat, o savoare teatrală captivantă. Putem observa însă chiar în acest caz evidente îmbunătăţiri. Mă gîndesc la Valentin Teodorian, care realizează personajul său cu mult mai multă muzicalitate şi nuanţare decît la premieră. Poate Magda Ianculescu a îngroşat în oarecare măsură participarea vocală, cu un dramatism ce tinde mai degrabă spre maniera veristă, părăsind dozajul discret al teatrului mozartian. Însă mai interesant mi se pare modul în care se prezintă, alături de aceşti maeştri, trei tineri care au debutat cu acest prilej. Mihaela Mărăcineanu creează în Dorabella un rol armonios, care convinge prin discreţie şi muzicalitate, ceea ce pentru o voce de mezzosoprană este un merit incontestabil. Elena Simionescu, în Despineta, reia un personaj tipic pentru opera clasică — soprana comică. O face cu dezinvoltură, cu o siguranţă a efectelor în care se întrezăreşte deja interpretul pentru care crearea unui personaj este rodul unui şir de experienţe artistice prealabile. Şi muzical, Elena Simionescu găseşte acel fond cromatic al nuanţelor prin care armonia de culori oferă un tablou în care liniile se întîlnesc în volute elegante, aparţinînd stilului vienez. Al treilea debut, baritonul Dionisie Konya, are de susţinut replicile unui partener ca Valentin Teodorian. Ceea ce, desigur, nu este comod, dar solicită o creştere a fondului de participare muzicală şi afectivă. Dionisie Konya primeşte „provocarea" şi, în majoritatea cazurilor, răspunde mulţumitor şi... promiţător. Dacă în ceea ce priveşte regia — Hero Lupescu — şi scenografia — Paula Brîncoveanu — elementele reluării nu aduc noutate, trebuie să apreciem că ele sînt asimilate întru totul, nu ca o repetare, ci ca un act spontan, plin de prospeţimea primei interpretări.

Încă un domeniu ne convinge de reuşita acestui spectacol. Este acel compartiment artistic de atîtea ori criticat, pe drept, pentru inconsecvenţa sa — *orchestra*. Sub bagheta lui Constantin Bugeanu, ea este în acest spectacol la nivelul soliştilor, la nivelul partiturii mozartiene. Este poate cea mai bună dovadă că această orchestră (ca şi alte ansambluri simfonice) reacţionează diferenţiat la muzică şi la dirijor. Uneori această diferenţiere vizează progresul calitativ. În *Cosi fan tutte* muzicienii Operei române, cîntăreţi sau membri ai orchestrei, urmăresc dirijorul, dovedesc *că se cîntă* pe prima scenă lirică a ţării. Să-i aplaudăm, dorind în acelaşi timp o consecvenţă a unui asemenea nivel, de care de obicei ducem lipsă în ultimele stagiuni.

GRIGORE CONSTANTINESCU

„Messias" la Filarmonică

După un foarte îndelungat timp — au trecut aproape 40 ani de la ultima interpretare în sala de concert — (în alt cadru a mai fost cîntată) a răsunat iar capodopera lui Georg Friedrich Händel „Messias" la București, în trei seri consecutive. Corul și orchestra Filarmonicii condusă de Mircea Cristescu au fost eroii memorabilei manifestări muzicale. Memorabilă nu numai datorită rarității evenimentului, memorabilă prin felul, prin maniera prezentării celui mai răspîndit, celui mai popular oratoriu din literatura muzicală. Cînd se pronunță cuvîntul oratoriu, toată lumea se gîndește în primul rînd la **Messias.** Lucru curios. La drept vorbind, *Messias* este departe de a fi prototipul oratoriului. Celelalte oratorii de Händel, *Judas Maccabeus, Joshua, Israel în Egipt* reprezintă genul cu mai multă forță, sînt cu mult mai caracteristice. Totuși, *Messias* aruncă umbra sa departe, întunecînd celelalte opere ale maestrului, ca și multe alte producții de gen. Alături de el rezistă doar *Pasiunile lui Bach.*

Ce este de fapt *Messias ?*

O lucrare de proporții ample — versiunea integrală ținînd mai mult de două ore și jumătate — cu un caracter mai degrabă meditativ decît narativ, bazîndu-se din punct de vedere formal, pe numere, unde arii alternează cu coruri și piese pur instrumentale. Lipsește aproape cu desăvîrșire recitativul, climatul narativ. Dramatismul, dacă în libret nu i se face loc, este totuși prezent în muzică. Povestitorul și personajele lipsesc. Deci o formă care ar trebui să fie monotonă, mai cu seamă la asemenea dimensiuni. Dar... nu este de loc așa. Muzica, de o claritate nemaipomenită, de o limpezime care prevestește clasicismul, ce sintetizează spiritul muzical german, italian cu cel englez, ține treaz interesul ascultătorului pînă în ultima clipă. În *Messias* se simte întreaga experiență a unui maestru care scrisese pînă atunci mai mult de 40 de opere și care cunoștea perfect psihologia publicului.

Execuția din București, condusă de Mircea Cristescu, cu concursul soliștilor Emilia Petrescu — soprană, Martha Kessler — mezzo-soprană, Nicolae Andreescu — tenor, Gheorghe Crăsnaru — bas, la clavecin Nicolae Licareț, la orgă Joseph Gerstenengst, a beneficiat de interpreți de prim rang, cu experiență în domeniul oratoriului.

Mircea Cristescu este cunoscut ca un fervent promovator al muzicii vocal-instrumentale, Emilia Petrescu și Martha Kessler, de ani de zile cîntă în oratorii, nu numai în țară, ci și în străinătate, Gheorghe Crăsnaru, cu mai puțină experiență, dar cu vădit talent împreună cu rutinatul Joseph Gerstenengst și doi interpreți mai noi în genul acesta, dar cu calități și ei, au constituit garanția unei reușite. La acestea se adaugă, și nu la urmă, corul, excelent pregătit de Vasile Pîntea și orchestra, în mare formă.

Ceea ce a frapat chiar de la primele acorduri ale „simfoniei" a fost concepția interpretativă. Mircea Cristescu a adoptat maniera clasică (ne gîndim la clasicismul vienez) pentru interpretarea muzicii lui Händel. S-a observat acest lucru mai cu seamă la Allegro din „simfonia" unde a dominat trăsătura de arcuș staccato. Trebuie să recunoaștem că ne-a șocat, chiar ne-a stînjenit în prima clipă. Dar, cînd am văzut că nu este un accident ci că și în arioso al tenorului orchestra aplică aceeași manieră de a cînta, deci e un lucru gîndit sau simțit astfel, ne-am dat seama că nu poate fi un incident, că este mai degrabă vorba de o concepție interpretativă neobișnuită pentru Händel, în general, și mai ales pentru *Messias.* Și de ce oare pentru *Messias ?* Toată lumea muzicologică este de acord, cînd discută despre *Messias,* că muzica are un caracter maiestuos, monumental, cel puțin în mare parte. Or, este clar că, aplicînd o manieră clasică interpretativă nu poți obține monumentalitate.

Cu scurgerea timpului ne-am dat seama însă că dirijorul nici nu are intenția de a realiza monumentalitate. Mircea Cristescu a conceput totul cameral, imprimînd muzicii grație, farmec, spirit. Întrebarea, dacă astfel nu cumva se alterează conținutul expresiv, este îndreptățită, răspunsul, însă, este mai greu de dat. După părerea noastră, desigur o părere subiectivă, ce depinde de formația muzicală, de tradiție, ca orice părere, Cristescu nu a alterat spiritul

muzicii, subliniem, muzicii și nu spiritul haendelian care a lipsit. Dar, dacă o concepție artistică ce nu se potrivește întocmai lucrării este aplicată cu consecvență și realizată impecabil din punct de vedere artistic pînă la capăt, atunci ea poate să convingă. Am dori ca asemenea interpretare să rămînă doar excepție ne devenind model.

Cristescu, ajutat de Pântea, a căror concepții s-au întîlnit undeva, a fost consecvent pînă la capăt. Partea a doua, de exemplu, reprezentînd patimile lui Isus, în partitura dramatic și patetic concepută a răsunat la fel de senin ca și prima și ultima, un Händel cu caracter maiestuos. Chiar în vestitul „Hallelujah" nu s-au „dezlănțuit" forțele muzicii.

Emilia Petrescu s-a încadrat cel mai bine în această „concepție", cîntînd aproape fără sentiment, alb, cu voce cristalină, dar fără angajare sufletească. Am avut prilejul de a admira încă odată perfecțiunea tehnică, dar nu mai mult.

Martha Kessler și Gheorghe Crăsnaru au convins, nu pentru că s-au încadrat în concepția clasică, predominantă, ci pentru că nu s-au acomodat întocmai cu stilul general impus. În aria cu trompetă, Crăsnaru a cîntat magistral, cu o prestanță uimitoare. De asemenea, Martha Kessler a oferit momente de mari frumusețI interpretative, calde, cu adîncă trăire emoțională.

Tenorul Nicolae Andreescu a început foarte frumos primul arioso și aria în care a arătat că poate interpreta cu succes muzică de oratoriu. Treptat însă, a pierdut din siguranță. De ce oare ? Păcat. Cu mai multă experiență, desigur, va reuși în viitor mai bine.

Corect și substanțial aportul lui Nicolae Licareț, ca clavecinist. La fel și cel al lui Joseph Gerstenengst la orgă.

Vasile Pântea a pregătit corul într-o manieră care poate să fie pilduitoare. Corul a răspuns prompt și precis, a cîntat totul corect și cu o ușurință uimitoare, meritînd felicitări.

Și orchestra s-a prezentat bine. Frumos au sunat cele două piese instrumentale, dar mai ales unisonurile din foarte multe arii. O remarcă doar : Nu întotdeauna trilul a fost corect folosit (cîteodată tril clasic în loc de cel preclasic), care însă nu a știrbit mult din buna impresie generală.

Mircea Cristescu a adăugat încă o reușită la cele anterioare, și chiar dacă nu subscriem la concepția lui, totuși trebuie să recunoaștem că a reușit să convingă prin felul *realizării* concepției sale, prin tălmăcirea, într-un fel originală, a muzicii lui Händel.

ANDREAS PORFETYE

Thor Johnson la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii

În principiu, un oaspete pe scenele de concert este oricînd binevenit, prezența sa colorînd desele manifestări lipsite de evenimente, acele atît de plate „concerte de serviciu" de care ultimele stagiuni n-au reușit să ducă lipsă. În principiu, deoarece în cele mai multe din cazuri după confruntarea reclamei cu originalul, spectatorul și specialistul oscilează între sinceră dezamăgire și sinceră indignare, întruparea fizică a „pomului lăudat" fiind un surogat al frazelor ditirambice pe care ne-am prea obișnuit a le împărți cu dărnicie în stînga și-n dreapta. (Adevărul este că obișnuiți cu mediocritatea „ne" sau agresivă, reușim, grație unei necesități interioare de clasificare, să construim valori și acolo unde un ochi și o ureche detașate află doar un spor de onestitate și de modestie).

Cu șeful de orchestră american Thor Johnson lucrurile stau pe undeva pe aproape. Acreditat ca elev al reputaților Bruno Walter și Felix Weingartner, laureat al „Premiului pentru artă" în anul 1967 și al înaltei distincții „Laurel Leaf Award" acordată de Alianța Compozitorilor Americani, oaspete al orchestrelor din New-York, Philadelphia, Boston, Chicago, Los Angeles și Tokio (nu se menționează al căror orchestre din aceste centre muzicale !), Thor Johnson este departe, prin concertul dirijat în Studioul Radioteleviziunii, de a justifica speranțele și încrederea acordate aprioric. Este adevărat că muzicianul a demonstrat cu prisosință calitățile sale indiscutabile — sobrietate, seriozitate, o frumoasă cultură muzicală — dar de aici și pînă la a cuceri orchestra și publicul, pînă la a ține permanent treaz interesul față de actul interpretativ, (condiție pe care o credem de primă importanță) distanța este imensă. Gestica sa este sobră, pînă la monotonie, reflexele — la acompaniament — deficitare, întîrziate, planul arhitectonic al Simfoniei impregnat cu lungimi. Deasupra tuturor acestor inconveniente s-a situat însă reala plăcere de a face muzică care uneori se sesiza pe fața altfel imobilă a dirijorului, momente ce deschideau un nou unghi de abordare a problemei. Indiscutabil, Thor Johnson este un dirijor cu experiență dar prea adesea această calitate se metamorfoza în rutină.

Este mai mult decît probabil că și alcătuirea programului a concurat la conturarea unei seri lipsite de evenimente. *Appalachian Spring* de Aaron Copland, o suită în 7 părți de un eclectism stilistic impregnat cu adolescentism profesional, se mulțumește a parcurge o sumă de stări afective de la lumea de carton a „Far West-ului" pînă la idilismul pastoral al unui peisaj în care „marea e mai albastră ca albastrul și brazii mai verzi ca verdele". Orchestra s-a achitat onorabil cu atît mai mult cu cît efortul necesar pentru echivalența sonoră a partiturii depășește realmente satisfacțiile estetice ale acesteia.

În *Simfonia a III-a în do minor* de Saint-Saëns, care părea a concorda cu datele temperamentale ale lui Thor Johnson, n-am deslușit nimic decît o bună și conștiincioasă citire.

Ștefan Ruha, în *Simfonia spaniolă* de Lalo, a încîntat din nou prin dezinvoltura și spontaneitatea sa de autentic virtuoz, dar, tocmai pentru că îi recunoaștem sincer calitățile, îl așteptăm cu o lucrare nouă, în care să descoperim o altă fațetă a personalității sale.

Despre Orchestra Radioteleviziunii este de prisos să menționăm că a fost în „formă" sau nu, atît timp cît acceptăm ideea că un colectiv orchestral este reprezentarea fidelă a dirijorului.

MIHAI MOLDOVAN

Cornelia Bronzetti-Gabriel Amiraș

Integrala Sonatelor pentru vioară și pian de Brahms este, după încă cîteva cicluri integrale Beethoven, din această stagiune, un eveniment care demonstrează că muzica noastră de cameră a găsit un profil tematic și repertorial care o scoate din postura de „cenușăreasă" a vieții concertistice bucureștene. Interpreții, violonista Cornelia Bronzetti și pianistul Gabriel Amiraș prezintă, cu acest program, rezultatul unei munci artistice apreciabile, într-un domeniu cameral extrem de pretențios, nu numai ca stil, ci și ca anvergură a gîndirii de construcție muzicală. Nu ne aflăm — în concertul susținut pe podiumul Sălii mici a Palatului — în fața unui accidental recital de vioară. Cei doi muzicieni se relevă ca parteneri de concert cameral, cu valori individuale și cu simț al colaborării, supus unui scop comun. Iată de

ce, nici un moment, nu am avut impresia posibilei izolări, a discrepanței între rostirea violonistică și cea pianistică. Este adevărat, Sonatele lui Brahms nici nu ar fi tolerat o asemenea ipostază, chiar dacă s-ar fi mimat o pretențioasă alură concertantă. Cornelia Bronzetti adoptă maniera replicii tensionate, totuși preponderent lirice, evitînd ivirea vreunei replici stridente. Se bazează, aș spune, pe caracterul simfonic al partiturii pianistice, care creează baza sonoră a discursului. Gabriel Amiraș nu abuzează, pe de altă parte, de această postură pe care Brahms o favorizează inițial în partitura celor trei Sonate. Ne apar ca mai reușite, în ansamblu, mișcările lente, în care cei doi interpreți au timp să se „asculte", să-și răspundă calm. Uneori, în secțiuni mai dinamice (cum ar fi *Allegretto* din *Sonata a II-a)* acest echilibru este poate tulburat de vîrtejul jocului, ceea ce scade oarecum, în unele fraze, armonia ansamblului. Dar nu este vorba de a căuta defecte întîmplătoare, căci rezultatul general pledează pentru o interpretare ce o putem aprecia prin valoarea complexă în care a fost redată gîndirea brahmsiană. Și aici, cei doi muzicieni au reușit deplin.

Recital de lieduri - Dan Mușetescu

La sfîrșitul anului trecut, rezultatele Concursului internațional de la Barcelona anunțau, ca laureat al „Premiului Schubert" pe tînărul bas român Dan Mușetescu, membru al corului „Madrigal". Este de la sine înțeles că nu am pierdut prilejul de a-l urmări, în primul său recital, cu care debutează în viața noastră muzicală, pe podiumul Sălii studio a Ateneului român. Doream să descifrăm posibilitățile acestui cîntăreț, care se impusese într-un domeniu extrem de pretențios — liedul. Programul, alcătuit din grupaje stilistice diferite ca manieră și epocă a început cu trei lieduri de Schubert. Poate cam dificile pentru deschiderea unui recital, cele trei lieduri au convins treptat, mai ales prin ultima piesă — *Curiosul.* Din ciclul de lieduri de Honneger, *Clopotele* relevă o impecabilă dicție și o înclinație spre interpretarea meditativ-poetică, nu lipsită de rost în contextul poeziei romantice franceze. Neîndoios, adevărata măsură a calităților glasului și talentului lui Dan Mușetescu s-a afirmat în două lieduri de Mansi Barberis, pe versurile Marianei Dumitrescu. Dramaticele rostiri ale versului cîntat *(Între mine și mine ; Drumul fiecăruia)* au dat, în interpretarea sa, vibrații inedite, spectaculare, acestor piese sensibil concepute de Mansi Barberis. Încheierea recitalului cu trei cîntece ale lui *Don Quichotte* de Jacques Ibert, scrise pentru filmul lui Șaliapin, aduce însă concluzia convingătoare că Dan Mușetescu este un viitor mare interpret al genului. Ceea ce, mărturisim, așteptăm să se confirme prin aparițiile sale ulterioare, depășindu-se nivelul unor excelente premize. Condițiile unui recital de debut, în care anumite elemente emoționale sînt încă prea prezente, nu au umbrit această impresie. Poate și datorită colaborării cu pianistul acompaniator, Nicolae Rădulescu, artist de extremă sensibilitate, rafinat și complex muzician al artei camerale.

GR. C.

Gabriela Ijac la Filarmonică

Se observă în ultimii ani, în viața noastră muzicală, apariția unei noi generații de tineri violoniști. În concertul orchestrei Filarmonicii „George Enescu", dirijat de Mircea Basarab, am putut aprecia în acest sens nivelul actual al uneia dintre speranțele violonisticii noastre — Gabriela Ijac, recent laureată a Concursului internațional de la Geneva. În *Concertul pentru vioară și orchestră, în sol minor,* de Prokofiev ea demonstrează calități deosebite de expresie și tehnică, o bună înțelegere a raporturilor de dozaj între solist și orchestră, capacitatea de a construi muzical forma acestui dificil concert. Natură violo-

nistică prin excelență, cu un ton amplu și viguros, cu o predispoziție înnăscută pentru învingerea dificultăților tehnice, cu deosebită vigoare și acurateță, Gabriela Ijac încîntă prin prezența ei artistică. Desigur, tînăra violonistă mai are multe de realizat pentru a-și împlini calitățile observate, pentru a se impune ca o violonistă de prestigiu a școlii noastre muzicale.

Semnalăm astfel insuficienta aprofundare a conținutului temei principale din partea secundă a concertului, redată oarecum superficial. De asemenea, în unele dezvoltări tematice „grija" pentru buna redare a elementelor tehnice determina un cînt mult prea alb, fără expresia corespunzătoare muzicii. Fără îndoială, publicul așteaptă de la viitoarele apariții ale Gabrielei Ijac ocazia transformării speranțelor în certitudini.

În programul acestui concert am reascultat într-o bună interpretare *Variațiunile pentru orchestră*, lucrare reprezentativă pentru compozitorul Mircea Basarab. Optim exemplu în care dirijorul îl înțelege perfect pe... compozitor, redînd cu deosebită muzicalitate și mobilitate variatele și interesantele imagini sudate într-o amplă și concisă formă muzicală.

Interpretarea *Simfoniei a VI-a* de Ceaikovski ne-a prilejuit reaudierea acestei clasice partituri romantice, realizată cu multă înțelegere și dăruire, punînd în valoare posibilitățile artistice și muzicale ale orchestrei Filarmonicii și dirijorului Mircea Basarab.

DUMITRU BUGHICI

Concert-spectacol dedicat Unirii

În sala Mică a Palatului R. S. România a avut loc un interesant concert-spectacol dedicat Unirii, organizat de Universitatea Populară București. Momentul omagial a fost prefațat de prof. univ. dr. docent Șerban Cioculescu, iar prof. univ. dr. docent Constantin C. Giurescu a evocat în cuvinte calde ziua de 24 ianuarie 1859 și actul istoric al unirii Principatelor Române. *„Răspunzînd marilor aspirații ale întregului popor spre unitatea națională* — a subliniat prof. C. C. Giurescu — *înfăptuirea actului istoric al Unirii a constituit un moment de împlinire a luptelor de veacuri pentru afirmarea ființei naționale românești și pentru dreptate socială... Acea perioadă a anilor 1848—1859 și ziua de 24 ianuarie au înscris în istoria patriei o etapă hotărîtoare pentru făurirea statului național român... ziua de 24 ianuarie 1859 celebrează nu numai un eveniment al trecutului istoric, ci și grandioasele înfăptuiri ale prezentului socialist — corolar al unei lupte de veacuri ce-și trăiește sub ochii noștri fericita înfăptuire".*

A urmat un reușit concert susținut de corul și orchestra Ansamblului „Doina" al armatei, condus de Dinu Stelian și o vibrantă evocare literară cu concursul actorilor Constantin Bărbulescu, Nicolae Bălănescu, Igor Bardu, Gheorghe Cozorici, Dinu Ianculescu, Grigore Nagacevschi, Virgil Popovici ș.a. Într-o armonioasă împletire muzical-literară am ascultat alături de cunoscutele melodii *Hora Unirii, Tricolorul, Pe-al nostru steag, Voința neamului* de Ion Dănielescu, *Patrie, Partid* de Dinu Stelian, patetice versuri, de puternică inspirație patriotică, aparținînd poeților Tudor Arghezi, Ion Brad, Ion Bănuță, Alexandru Andrițoiu, precum și un fragment din piesa *Cuza Vodă*. Există în istoria muzicii fiecărui popor, cîntece al căror conținut revoluționar le-a asigurat nu numai o răspîndire imediată și largă în rîndul maselor, dar le-a impus posterității datorită forței artistice cu care au reflectat un anumit moment social-politic. Este cazul melodiilor de mai sus care au răsunat acum mai bine de un secol și continuă să vibreze în inima întregului nostru popor. Inspirate din istoria țării, ele au exaltat spiritul patriotic al acestuia, au pus temelia culturii muzicale românești într-o epocă frămîntată de o adevărată salbă de evenimente și mișcări social-patriotice care au zguduit puternic societatea de atunci.

Nu o dată, am avut prilejul să evidențiez certele calități vocale și disciplina de ansamblu, sunetul catifelat și în același timp viguros, omogenitatea din cadrul partidelor și a întregului ansamblu, plasticitate în frazare și dicție clară, calități etalate de corul bărbătesc al Armatei, „instruit" și dirijat cu atîta însuflețire și competență de Dinu Stelian. Participarea în cadrul concertului dedicat Unirii, a acestui valoros ansamblu coral-instrumental, a adus un plus de autenticitate întregului program, evoluția sa plină de avînt fiind subliniată de călduroase aplauze.

CONSTANTIN RĂSVAN

Reîntîlnire cu Josephine Baker

Josephine Baker a revenit în mijlocul nostru, unde a aflat prețuire și simpatie, pentru a da trei concerte „tradiționale". Ea este, într-adevăr, păstrătoarea bunei tradiții a șansonetei de odinioară, pe care o cultivă cu stăruință, de aproape o jumătate de veac, și căreia i se consacră — e cazul să o spunem — cu trup și suflet.

Nu este nici o exagerare în a afirma că dansatoarea și cîntăreața Josephine Baker este un adevărat fenomen al naturii umane căci, la 65 ani, ea se afirmă cu energia, supleța și dezinvoltura unei admirabile artiste tinere din zilele noastre ; pe deasupra, cu un desăvîrșit simț al măsurii pe care i-o dă îndelungata-i practică a scenei.

Majoritatea cîntecelor sale, prezentate în aranjamente foarte iscusite, sînt cam de vîrsta interpretei. Dar readucîndu-le cu simplitate, cu pondere și eleganță, în lumina audiției, ele au fost pline de farmec, gustate de toți cei ce le-au urmărit și cu o poantă în plus de nostalgie, am zice chiar de melancolie, de către cei vîrstnici, care le-au cunoscut mai aproape de epoca lor : *La petite Tonkinoise, Tea for two, Hallelujah* ș.a. cînd tînăra și temperamentoasa lor interpretă cucerea Parisul din jurul anilor 1926....

Josephine Baker a trăit cu fervoare fiecare măsură. Cîntul său a fost vibrant, cald, cuceritor și, mai presus de orice, evocator...

Și ca să fie absolut în nota timpului, s-a abandonat și unui înfocat charleston — dans pe care l-a lansat acum 45 ani la Folies-Bergère în anii săi de mare vogă pariziană și chiar mondială. A fost o adevărată retrospectivă muzicală și dansantă.

Apoi a adus repertoriul mai aproape, în timp : *Zi şi noape* (Night and day) de Cole Porter, *La vie en rose* de Louiguy pe cuvinte de Edith Piaf (a cărei amintire duioasă este încrustată pe viaţă în inima Josephinei Baker) precum şi alte cîntece actuale, selecţiuni din *My fair Lady* etc. Tot ce a adus în joc, a reprezentat triumful melodiei inspirate, cantabile, de un lirism comunicativ. „Vreau să-i învăţ pe cei tineri — a spus ea descinzînd, cum obişnuieşte, în sală, pentru a fi în cît mai strînsă comuniune cu publicul — să iubească pe clasicii muzicii". În cîntecele pe ritmuri de blues sau de bossa-nova, interpreta a adus cu discreţie, o mişcare a corpului unduioasă şi suplă felină, — ca una care are ritmul solidar cu toată fiinţa sa.

Este relevabilă şi calitatea acompaniamentului reprezentat în chip strălucit, de unii dintre cei mai buni interpreţi ai noştri, din genul uşor : Sile Dinicu (pian), Horia Moculescu (orga electronică), Sandu Abramovici (chitară electrică), Jony Răducanu (contrabas), Bob Iosifescu (baterie) ; au cîntat nuanţat, cu multă fineţe şi — ceea ce e de subliniat — fără improvizaţii parazitare.

Prin ecourile stîrnite, prin ţinuta realmente artistică a interpretării, reîntîlnirea cu Josephine Baker a fost, ca şi în trecut, emoţionantă.

J.V.P.

DIN ŢARĂ

Iaşi

Finele anului închinat împlinirii a 200 de ani de la naşterea lui Ludwig van Beethoven a fost marcat în viaţa muzicală ieşeană de numeroase manifestări dedicate creaţiei marelui compozitor. Orchestra Filarmonicii a oferit ascultătorilor patru dintre simfoniile lui Beethoven : *Simfonia a IV-a, a V-a, a VII-a şi a VIII-a,* lucrări ce delimitează stadii distincte în creaţia compozitorului.

O splendidă execuţie a *Simfoniei a VII-a* sub bagheta dirijorului elveţian Pierre Colombo, în care liniile dramaturgiei beethoveniene nu au fost îngroşate, în care nu s-a alunecat spre emfază, ci s-au profilat cu claritate liniile de forţă ale creaţiei titanului de la Bonn, a entuziasmat sala. A fost, credem, cea mai adevărată tălmăcire a acelei muzici care n-a izvorît decît din convingeri profunde, fără să ţintească efecte facile sau exaltarea gratuită, o muzică adresată omenirii ca un mesaj al măreţelor idei ce l-au însufleţit pe marele compozitor.

Simfonia a V-a, una dintre lucrările cele mai cunoscute şi totodată cele mai reprezentative pentru creaţia lui Beethoven, am putut-o audia sub conducerea dirijorului George Vintilă. Cîntată cu elan şi vigoare, execuţia simfoniei a evidenţiat încă o dată calităţile interpretative ale orchestrei şi ale dirijorului.

Dirijînd un program alcătuit în exclusivitate din muzica simfonică a lui Beethoven — *Simfoniile a IV-a şi a VIII-a* — Radu Botez a făcut şi de astă dată dovada unei incontestabile măiestrii artistice şi a deosebitei sale sensibilităţi găsind nota justă în tălmăcirea simfoniilor, redate cu o cizelare echilibrată ce denotă o poziţie clasică în interpretare.

O seară deosebită ne-a oferit trio-ul Lori, alcătuit din : Ştefan Lori — vioară, Gheorghe Haag — violă şi Ştefan Zărnescu — cello.

Într-o unitate deplină, interpreţii au executat trei trio-uri care oglindesc concepţia marelui Beethoven în anii săi de tinereţe. O muzică de divertisment elevat, cu unele amprente ale stilului de salon, dar şi cu momente care ne fac să presimţim evoluţia interioară a autorului, a adus ascultătorilor nu numai încîntare, ci şi atmosfera de epocă.

Am admirat dozajul sonorităţilor şi echilibrarea cu care au construit interpretarea, nu fără momente necesare, de avînt. Nădăjduim că această valoroasă formaţie nu va avea soarta unor anterioare înjghebări efemere.

Prezentarea programului a fost făcută cu pertinenţă de profesorul George Pascu.

Manifestările muzicale dedicate comemorării lui Beethoven nu s-au limitat la sala Filarmonicii. O activitate frumoasă şi bine organizată a desfăşurat Biblioteca municipală „Gheorghe Asachi" în cadrul ciclului de audiţii săptămînale, oferind ascultătorilor, în majoritate studenţi, lucrări din diferite perioade de creaţie ale compozitorului.

Marea afluenţă de care s-au bucurat aceste audiţii relevă, ca un fenomen îmbucurător, preţuirea deosebită de care se bucură muzica lui Beethoven în rîndurile tineretului.

Pentru elevii clasei a X-a, Casa Sindicatelor a organizat de asemenea audiţii ce au inclus în program lucrări de o largă popularitate din creaţia marelui compozitor (uverturile *Coriolan* şi *Egmont, Sonata lunii, Appassionata, Simfonia a III-a* etc.).

Tot cu prilejul bicentenarului Beethoven la Palatul Culturii a avut loc o conferinţă cu titlul „Liniile directoare ale creaţiei beethoveniene" susţinută de conf. universitar Ion Husti în colaborare cu Hans Steinke, care a prezentat viaţa lui Beethoven în imagini proiectate şi comentate.

La Universitatea „Al. I. Cuza", conferinţa dedicată comemorării lui Beethoven a fost susţinută de profesorul George Pascu, după care tînăra formaţie de cvartet „Moldavia" (Marcian David, Mariana Pop, Dan Mitu şi Vasile Fîntînă) a interpretat lucrări beethoveniene.

Anul muzical Beethoven a prilejuit programarea amplă a creaţiei autorului comemorat. Credem însă că s-ar fi putut cu acest prilej da o amploare mai mare, s-ar fi putut coordona mai judicios aceste manifestări.

Au lipsit în general audiţiile integrale, au lipsit sonatele pentru vioară şi pian, au lipsit aproape complet cvartetele (fapt datorat poate şi absenţei unei formaţii de cvartet permanente). Triplul concert şi *Missa Solemnis,* promise de Filarmonică, n-au putut fi ascultate decît în cadrul audiţiilor organizate de Biblioteca municipală. Acum ar fi fost momentul cel mai potrivit pentru prezentarea unor lucrări neauzite încă la Iaşi.

Alături de lucrări de Beethoven, în programele manifestărilor muzicale ieşene au fost incluse şi alte lucrări din muzica universală sau românească.

★

Cu sobrietate şi cu minuţioasă detaliere a muzicii dirijate, Dieter Nool s-a impus ascultătorilor ieşeni ca un muzician grijuliu pentru claritatea execuţiilor. Profilul stilistic al acestui artist a putut fi mai bine desluşit din cele două piese, compoziţii proprii, în care se arată a fi un spirit neoclasic, nu fără unele momente mai expansive. În acelaşi spirit a conceput interpretarea *Simfoniei a VII-a* de Dvorak, rar cîntată în concerte, dirijorul punînd accent pe farmecul liric al lucrării.

În aceeaşi seară, tînărul şi apreciatul violonist Silvian Iţicovici a interpretat *Concertul nr. 2* pentru vioară şi orchestră de Serghei Prokofiev, dovedind şi de astă dată seriozitatea cu care lucrează. Se profilează de pe acum ca un artist exigent în realizarea tehnică. Execuţia concertului de Prokofiev a dovedit că tînărul muzician a reflectat îndelung, reuşind să profileze clar sensurile muzicii interpretate.

O sală entuziastă a aplaudat pe dirijorul elveţian Pierre Colombo care, pe lîngă splendida execuţie a *Simfoniei a VII-a* de Beethoven, ne-a oferit şi *Variaţiile pe o temă de Haydn* de Brahms şi *Nocturne* de Claude Debussy.

În execuţia *Variaţiilor pe o temă de Haydn,* redate cu claritate şi frumoasă reliefare a momentelor lirice, s-a simţit totuşi că dirijorul n-a putut dispune integral de orchestră, întrucît lucrarea fusese cîntată cu o săptămînă înainte la Bucureşti sub conducerea lui

Ion Baciu, fapt care a stînjenit însuşirea vederilor dirijorului elveţian. În schimb, acesta n-a întîmpinat nici o piedică în redarea minunatului triptic *Nocturne* de Debussy. Dirijor sobru, dar poet sensibil, Pierre Colombo a dăruit armoniile inefabile ale compozitorului francez, colorîndu-le cu sonorităţi eterate şi fin nuanţate care farmecă pe ascultători.

Cu virtuozitatea şi noblețea interpretării ce-l caracterizează, pianistul Dan Grigore, acompaniat de orchestra Filarmonicii ieşene sub conducerea dirijorului ceh Iosef Hercl, ne-a impresionat în execuţia *Variaţiilor pe o temă de Paganini* de Rahmaninov.

Sobru, fără efecte facile care stingheresc stilul, cu multă profunzime şi înţelegere în redarea fluidului muzical, cu discernămînt în dozarea sonorităţilor, Dan Grigore entuziasmează, electrizează publicul şi prin uşurinţa cu care biruie orice dificultate tehnică.

La „bis" ne-a oferit două sonate de Domenico Scarlatti, două bijuterii muzicale, cîntate impecabil şi cu multă gingăşie.

Sub conducerea lui Josef Hercl am mai ascultat *Simfonia în Re* de J. A. Benda şi *Simfonia a VIII-a* de Dvorak, executate destul de îngrijit. Cu toate că imaginile atît de bogate ale *Simfoniei a VIII-a* de Dvorak au fost conturate cu elocvenţă, s-ar fi cerut totuşi, în special în ultima parte, o mai mare coeziune în redarea elementelor şi structurilor melodice.

Viaţa muzicală a Iaşului, care cunoaşte o animaţie crescîndă şi o creştere continuă a nivelului calitativ, datorează în bună parte progresul ei muncii de formare a tinerelor cadre.

Un concert festiv care marca împlinirea a 110 ani de la înfiinţarea Conservatorului a relevat potenţele creatoare ale acestei instituţii. În sobrul program prezentat am putut asculta o tînără pianistă de mare viitor — Ivonne Piedemonte, corul de cameră „Animosi", care şi-a dobîndit un binemeritat prestigiu sub bagheta asistentului Sabin Păuţa şi formaţia „Musica viva", care a executat în frumoase condiţii *Simfonia de cameră* de Enescu, sub conducerea asistentului Vichente Ţuşcă.

Ţinuta artistică a întregului program dovedeşte climatul artistic elevat în care se lucrează la Conservator.

Nici Liceul de muzică nu s-a lăsat mai prejos. Tradiţionala producţie trimestrială a adus la rampă foarte promiţătoare talente — Magda Sîrbu, Wanda Brauner, Nadia Podariu etc., ca şi formaţii de muzică de cameră bine puse la punct.

În domeniul activităţii artistice de amatori semnalăm concertul jubiliar al Şcolii populare de artă, care a împlinit cincisprezece ani de existenţă. Programul a arătat că, în pofida axării activităţii cu precădere pe muzica uşoară şi pe cea pseudopopulară, există şi preocupări serioase pentru îndrumarea unor talente certe spre muzica de conţinut major.

Consemnăm de asemenea succesul formaţiilor corale ieşene la concursul „Patrium Carmen". Nivelul artistic de care au dat dovadă corurile din Paşcani (dirijor Maria Musteţea) şi Ruginoasa (dirijor Radu Stanca) îndreptăţesc speranţa unui reviriment al mişcării corale de amatori. O surpriză şi pentru ieşeni a fost apariţia Corului de cameră al Sindicatului Învăţămîntului. Sub bagheta dirijorului Ion Pavalache, corul s-a prezentat într-o elevată ţinută artistică.

Opera de stat ne promite o nouă operetă în premieră, *Văduva veselă* de Fr. Lehar, marcînd astfel centenarul naşterii compozitorului.

DORA-MARIA DAVID

Craiova

Comentînd concertele corului şi orchestrei simfonice prezentate în cursul primului trimestru al actualei stagiuni, să ne oprim pentru început asupra programelor.

Am putut constata că la alcătuirea programelor s-a urmărit cu consecvenţă îmbogăţirea repertoriului cu lucrări contemporane necunoscute pînă-n prezent publicului nostru, sau rareori executate. Astfel s-a prezentat *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Alban Berg, *Variaţiunile pentru orchestră* de Edward Elgar, *Suita pentru coarde* de Peter Werlock, precum şi preludiu la opera *Ioana d'Arc* de compozitorul craiovean Nicolae Julea. Au fost abordate şi lucrări clasice de amploare ca : *Simfonia fantastică* de Berlioz, *Simfonia în re minor* de Cesar Frank, *Simfonia clasică în re minor* de S. Prokofiev, *Simfonia IX „Din lumea nouă"* de A. Dvorak, *Fantezia simfonică „Un american la Paris"* de Gershwin, *Rapsodia spaniolă* de M. Ravel şi *Arleziana* de Bizet.

Cu prilejul bicentenarului Beethoven, s-a bucurat de succes deplin concertul coral-simfonic dirijat cu multă forţă sugestivă şi competenţă de către Alexandru Racu, în program figurînd *Simfonia I-a în do major op. 21* şi *Missa în do major* — pentru soliști, cor şi orchestră, op. 86, cu participarea sopranei Emilia Petrescu, altistei Mihaela Mărăcineanu, tenorului Valentin Teodorian şi basului Gheorghe Crăsnaru, recent laureat al concursului internaţional „G. Enescu".

Din repertoriul coral-simfonic s-a mai prezentat în actuala stagiune poemul vocal-simfonic *Visul lui Bălcescu* de Ion Hartulary-Darclée şi *Dansurile polovţiene* din opera *Cneazul Igor* de Borodin.

În programele de concert au fost incluse şi o seamă de lucrări româneşti : *Suita III-a* de Ion Dumitrescu, *Patru schiţe rustice* de Mihail Andricu, *Trei dansuri româneşti* de Theodor Rogalski, *Rapsodia I-a* de George Enescu, *Rapsodia I-a* de Marţian Negrea, *Preludiul simfonic* de Enrico Mezetti şi *Rapsodia* de Mircea Basarab.

Introducerea în programele de concert din această stagiune a multor lucrări vocale (arii din opere şi operete, cantonete) a avut darul să atragă un numeros public ; încă o dovadă că muzica cu text este mai accesibilă, mai căutată.

*

Pe parcursul celor 12 concerte au evoluat pe podiumul filarmonicii numeroşi soliști vocali şi instrumentali. Unicul oaspete de peste hotare a fost pianistul Nicolas Astrinidis (Grecia) care a fost în acelaşi timp şi dirijor al concertului. Înzestrat cu sensibilitate şi bun gust, Nicolas Astrinidis s-a remarcat şi ca compozitor, lucrările sale fiind interpretate în multe ţări. Dintre soliştii români remarcăm pe Magda Ianculescu, Octav Enigărescu, Valentin Teodorian şi Dan Iordăchescu care au dovedit calităţi muzicale în momentele de elevaţie poetică a pieselor şi interiorizare în episoadele de tensiune dramatică.

Soliştii instrumentali ne-au oferit un repertoriu variat, răspunzînd exigenţelor ascultătorilor printr-o interpretare aleasă redînd cuprinsul de emoţii şi idei a pieselor prezentate. Am putut asculta pe violoniştii : Mihai Constantinescu (în Concertul de Alban Berg), Ştefan Ruha (în Concertul de Ceaikovski), Daniel Podlovski în *Concertul nr. 4,* de Mozart), Silvia Marcovici, cea mai tînără violonistă, Laureată a Concursurilor internaţionale „G. Enescu" şi „Marguerite Long — Jacques Thibaud" (în *Simfonia spaniolă* de Lalo), pianiştii Constantin Iliescu (în *Concertul în fa minor* de Bach), Dan Grigore (în *Concertul în la minor* de E. Grieg), Cristian Ciacatura (în *Concertul nr. 28* de Mozart şi *nr. 1* de Mendelssohn-Bartholdy) şi violoncelistul Ionel Marcel Spinei (în Concertul de Boccherini).

*

În afară de şefii de orchestră permanenţi, Teodor Costin şi Victor Golescu — cel din urmă realizînd cele mai multe concerte, deoarece T. Costin a absentat din localitate, fiind invitatul cîtorva orchestre simfonice din străinătate — am avut ca oaspeţi la pupitrul dirijoral pe John Shenaut (S.U.A.), Nicolas Astrinidis (Grecia), precum şi pe dirijorul băcăoan Ovidiu Bălan. Remarcăm că în general dirijorii includ în programele concertelor tocmai lucrările cele mai des cîntate, neabordînd lucrări noi, necunoscute. De asemenea s-a făcut simţită o mai largă programare a dirijorilor din afară şi o mai sporită exigenţă în privinţa probităţii profesionale a acestora, pentru a contribui la permanenta creştere a potenţialului de care dispune orchestra simfonică, atunci cînd i se pretinde acest lucru — în mod justificat şi competent.

*

Corul, orchestra şi soliştii filarmonicii au prezentat pentru elevii din municipiul Craiova şi din oraşele Caracal şi Calafat un concert popular de largă accesibilitate, intitulat „Concert de valsuri celebre". Pentru educaţia muzicală a elevilor de la şcolile de cultură generală din Craiova s-au organizat în mod sistematic concerte-lecţii cu o tematică precisă, în cadrul cărora se fac demonstraţii foarte utile de către corul filarmonicii, însoţite de ample explicaţii date de dirijorul Alexandru Racu.

De asemenea întregul ansamblu (cor, solişti, orchestră) a întreprins un turneu, susţinînd 3 concerte vocal-simfonice în oraşele Hunedoara, Deva şi Petroşani.La realizarea programului şi-au dat concursul solista Magda Ianculescu împreună cu dirijorii Victor Golescu şi Alexandru Racu.

Consemnăm în cadrul actualei stagiuni şi 2 concerte corale „à cappella" foarte reuşite, dirijate de Alexandru Racu.

*

Muzica de cameră — faţă de care publicul craiovean are o nejustificată rezervă — a fost prezentă în 2 concerte : unul la Liceul pedagogic, unde au evoluat Constantin Iliescu (pian), George Nicolae Iliescu (vioară) şi Nicolae Iliescu (violoncel), în program figurînd piese de Buxtehude *(Trio)*, Haydn şi Brahms, iar celălalt în sala filarmonicii cu un program bine alcătuit şi interpretat cu multă dăruire. Orchestra de cameră, dirijată de Victor Golescu, a interpretat *Melodie elegiacă* de E. Grieg, schiţa simfonică *Amurg de toamnă* de Al. Alessandrescu şi 3 *Concerto grosso* de A. Corelli, de A. Vivaldi şi de Fr. Geminiani cu participarea soliştilor Constantin Tomulescu (flaut), Aurel Piculeaţă, Nicolae Vanaucec şi Petre Bucătaru (vioară).

*

Şi acum cîteva cuvinte despre programul de sală. Un program de sală vine în sprijinul orientării şi documentării ascultătorilor. Continua metamorfoză a caietului program l-a redus la o singură pagină care reproduce exact datele de pe afiş. În forma aceasta el nu serveşte scopului urmărit. Nu face nici un fel de educaţie muzicală. Îl dorim să fie redactat în aşa fel încît să fie un auxiliar preţios al spectatorului folosindu-se în această privinţă experienţa şi realizările altor filarmonici din ţară.

O prestigioasă formaţie corală de amatori

Corul Sindicatului Învăţămînt din Muncipiul Craiova (dirijor Alexandru Racu), care şi-a sărbătorit în anul 1970, 25 de ani de existenţă, a obţinut la Festivalul zonal al formaţiilor corale de amatori — ediţia 1970, centrul Suceava — trofeul „Ciprian Porumbescu", iar la 6 decembrie a participat la concertul de gală în sala Ateneului Român din capitală. Solii artei corale româneşti ce s-au distins în cele patru centre (Lugoj, Braşov, Piteşti şi Suceava) s-au reunit de data aceasta sub cupola măreaţă a Ateneului, înălţînd cînt de slavă patriei, cînt de slavă partidului pentru preţuirea arătată muzicii corale şi cîntecului de masă, mesager devotat al tuturor visurilor, al îndrăznelilor, al împlinirilor noastre.

Consemnăm cu vie satisfacţie faptul că această prestigioasă formaţie a desfăşurat fără întrerupere o activitate remarcabilă, evoluînd adeseori pe scenele din Municipiul Craiova, în oraşele Sibiu şi Rîmnicu-Vîlcea cu care se găseşte în schimb de experienţă. În confruntările tradiţionalelor concursuri ale formaţiilor artistice de amatori, în trei competiţii corul a fost finalist, obţinînd de fiece dată meritate distincţii : Premiul I şi titlul de „Laureat" în 1964, premiul III în 1967 şi premiul II în 1969. Îi urăm succes deplin în continuare şi tot mai multe realizări remarcabile.

Succesul tinerelor speranţe

Corul de copii al Liceului de cultură generală „Nicolae Bălcescu" din Craiova (dirijor prof. Boris Chelaru), care va împlini în curînd 15 ani de existenţă, a obţinut recent (7 decembrie 1970) premiul I pe judeţ, calificîndu-se pentru faza pe ţară ce se va disputa la sfîrşitul lunii martie.

Menţionăm că această formaţie a obţinut întotdeauna locuri de frunte la concursurile inter-şcolare atît în faza orăşenească cît şi pe judeţ, iar în faza republicană a cucerit premiul II în 1964 şi menţiune în 1969.

Corul, în colaborare cu orchestra Filarmonicii de stat „Oltenia" a susţinut mai mult de 10 concerte pentru copii, în program figurînd şi poemul vocal-simfonic *Povestea din pădure* de Constantin Bobescu.

În palmaresul vieţii de concert se înscrie şi spectacolul muzical prezentat în studiourile Televiziunii din capitală ca şi numeroase imprimări făcute de studioul de radio Craiova şi Bucureşti.

BORIS CHELARU

Convorbire cu Dl. Jack Bornoff

Cu prilejul unei vizite făcute în Capitala Franţei, Dan Negreanu, secretarul general al Concursului şi Festivalului Internaţional „George Enescu" a avut o discuţie cu Jack Bornoff, secretarul executiv al Consiliului Internaţional al Muzicii, despre diverse aspecte ale activităţii acestei organizaţii.

D-le Bornoff, aveţi amabilitatea de a ne vorbi despre activitatea şi scopurile organizaţiei al cărei secretar executiv sînteţi — dacă nu mă înşel — de aproape două decenii. O explicaţie din partea Dvs. ar suscita, vă asigur, interesul multora...

Consiliul Internaţional al Muzicii a fost creat de U.N.E.S.C.O. — care parţial îl subvenţionează — în 1949. Nu este o organizaţie politică şi nu are scop lucrativ. CIM-ul urmăreşte să înfăptuiască ţelurile U.N.E.S.C.O.-ului în domeniul muzicii. Pentru atingerea acestor ţeluri, CIM-ul sprijină : creaţia muzicală, interpretarea muzicală, educaţia muzicală, cercetarea muzicală.

Este vorba deci de viaţa muzicală în totalitatea ei... Cum intervine CIM-ul în toate aceste sectoare ale vieţii muzicale ?

CIM-ul intervine atît prin intermediul Comitetelor naţionale cît şi prin acela al organizaţiilor internaţionale membre.

Care este rolul Comitetelor naţionale sau care ar trebui să fie ?

Înainte de a vorbi despre rolul Comitetelor naţionale trebuie să vă spun că în momentul de faţă avem în 52 de ţări asemenea comitete.

E un rezultat al activităţii CIM-ului, impresionant după părerea mea.

Mai sînt destule regiuni ale lumii unde încă nu avem Comitete naţionale.

Sînt sigur că spiritul colaborării, care se impune tot mai mult în viaţa internaţională, va avea o influenţă pozitivă în direcţia creării unor noi comitete naţionale ale CIM-ului.

Îmi însuşesc cu plăcere previziunea Dvs. optimistă. Revenind la întrebarea pe care mi-aţi pus-o vreau să precizez că un Comitet naţional trebuie să fie, şi este, în cele mai multe cazuri un organism autonom al cărui caracter şi activitate diferă în funcţie de necesităţile vieţii muzicale ale ţării respective. În principiu, un comitet naţional reprezintă şi face legătura dintre diferite componente care laolaltă constituie însăşi viaţa muzicală a unei ţări.

Care sînt acestea ?

În primul rînd *compozitorii şi interpreţii* şi organismele care-i reprezintă ; *instituţiile de concert, operele, festivalurile, impresarii ; comerţul şi industria muzicii,* adică editorii, casele de discuri, filmul etc. ; *radioul şi televiziunea* ; *presa* ; bibliotecile şi discotecile ; conservatoarele şi şcolile de muzică ; concursurile ; asociaţiile de profesori de muzică şi animatorii muzicali ; grupurile de tineret şi de amatori : societăţi muzicale, coruri, orchestre, fanfare etc.

Îmi permit să remarc Domnule Bornoff că rolul hărăzit Comitetului naţional mi se pare a implica nu numai responsabilităţi uriaşe dar mai ales posibilităţi practice de realizare care nu ştiu dacă pot fi întîlnite totdeauna şi pretutindeni.

Eu m-am referit la rolul şi obiectivele maximale ale unui Comitet naţional.

Ideal...

Dacă vreţi, deşi sînt convins că toate aceste atribuţii despre care am vorbit înainte pot fi îndeplinite, bineînţeles cu eforturi.

Care este Comitetul naţional care le îndeplineşte în cea mai mare măsură ? Recunosc că întrebarea e cam directă dar poate că un răspuns deschis ar fi un stimulent pentru mulţi...

Depinde... Adevărul este că toate Comitetele naţionale se străduiesc să-şi îndeplinească rolul pe care trebuie să-l joace şi de cele mai multe ori reuşesc. Toate depun eforturi, cu atît mai meritorii cu cît sînt dezinteresate, să facă ceva pentru muzică. Acolo unde sînt sprijinite în primul rînd de muzicieni, succesele sînt mai numeroase. Ceea ce este esenţial este că tot mai mult se înţelege rolul Comitetelor naţionale a căror activitate devine tot mai eficientă.

Nu credeţi că numeroasele sarcini ce revin Comitetelor naţionale pot duce uneori la anumite suprapuneri sau interferenţe cu atribuţiile unor organe oficiale ale ţării respective ?

Comitetul naţional sprijină, ajută. El nu se suprapune şi nu se amestecă în treburile autorităţii de Stat cu care însă poate, şi e bine să colaboreze. Dintr-o asemenea colaborare muzica n-are decît de cîştigat.

Nu mă îndoiesc nici o clipă.

Aş mai vrea să adaug cîteva cuvinte privind *activitatea de informare* a Comitetului naţional. Este vorba atît de o informare internă, în ţara respectivă asupra vieţii muzicale internaţionale cît şi de una externă asupra vieţii muzicale din ţară.

Rolul acesta de informator în dublu sens, *de difuzare şi popularizare dinăuntru în afară şi dinafară înăuntru mi se pare deosebit de important mai ales în contextul colaborării artistice internaţionale tot mai active. Nu ştiu cîte şi care Comitete naţionale îşi îndeplinesc conştiincios această misiune dar cred că ea ar fi facilitată dacă fiecare comitet ar edita un buletin informativ intern şi unul extern trimestrial, semestrial sau chiar anual, fără pretenţii grafice deosebite, dar care ar vehicula informaţia muzicală.*

Este o sugestie interesantă asupra căreia merită să se reflecteze.

Şi acum o ultimă întrebare la acest prim capitol al discuţiei noastre. Ce părere aveţi despre activitatea Comitetului naţional român şi despre colaborarea sa cu CIM-ul ?

Dacă colaborarea dintre CIM şi Comitetul naţional român ar fi şi mai strînsă şi dacă România ar fi şi mai prezentă la acţiunile pe care le întreprindem, am fi foarte mulţumiţi.

Cred că ar fi interesant pentru cititorii români dacă aţi spune cîteva cuvinte despre organizaţiile internaţionale afiliate la CIM.

Cu plăcere. Cele 13 organizaţii internaţionale membre ale CIM-ului cuprind aproape toate aspectele vieţii muzicale. *Federaţia internaţională a muzicienilor* are ca scop apărarea statutului social şi economic al muzicienilor interpreţi. De altfel acesta este unul dintre scopurile CIM-ului.

Asociaţia europeană a festivalurilor numără printre membrii săi 32 de festivaluri din 19 ţări. Este un organism internaţional foarte important, avîn-

du-se în vedere extinderea pe care acest gen de manifestări artistice o cunoaşte în zilele noastre.

Federaţia Concursurilor internaţionale de muzică grupează cele mai prestigioase concursuri. Este inutil să subliniez însemnătatea acestor competiţii cărora mulţi mari artişti ai lumii le datorează lansarea.

Federaţia internaţională „Jeunesse musicale" a cărei activitate tot mai eficientă mobilizează tot mai mulţi tineri din diferite ţări ale lumii în jurul artei sunetelor. În momentul de faţă „Jeunesse musicale" există în 29 de ţări. Celelalte organisme internaţionale membre ale CIM-ului sînt :

— Societatea internaţională de muzică contemporană.
— Asociaţia europeană a directorilor birourilor de concerte şi spectacole.
— Societatea internaţională pentru educaţie muzicală.
— Federaţia europeană a corurilor tinere (tinerelor corale).
— Confederaţia internaţională a societăţilor populare de muzică.
— Societatea internaţională de muzicologie.
— Asociaţia internaţională a bibliotecilor muzicale.
— Consiliul internaţional de muzică populară.
— Centrul internaţional de muzică de la Viena.

Ce raporturi aveţi cu ele ?

Raporturi de colaborare. Cu multe dintre organismele pe care le-am enumerat înainte avem foarte strînse raporturi de colaborare. Cînd sîntem solicitaţi răspundem cu promptitudine.

În ultima vreme se vorbeşte de cîteva acţiuni iniţiate de CIM care, deşi de dată recentă, au şi înregistrat succese notorii. Mă gîndesc mai ales la Tribuna internaţională a compozitorilor şi la Tribuna internaţională a tinerilor interpreţi.

Tribuna internaţională a compozitorilor la care participă reprezentanţi ai posturilor de radio din diverse ţări a fost creată în 1954 cu scopul de a uşura difuzarea pe calea undelor a unor lucrări de muzică contemporană, aparţinînd unor compozitori din ţările participante. În 1969, de pildă, au fost prezente 31 de ţări.

Tribuna tinerilor compozitori (T.I.C.) joacă un rol din ce în ce mai mare în lansarea şi popularizarea lucrărilor contemporane. Ţin să amintesc că prin intermediul Tribunei, *Coloana infinită* a lui Tiberiu Olah a fost larg difuzată.

Tribuna internaţională a tinerilor interpreţi (T.I.J.I.) urmăreşte lansarea tinerilor interpreţi de mare talent prin prezentarea lor unui auditoriu format din personalităţi artistice de prim plan.

Prima întrunire a Tribunei tinerilor interpreţi a avut loc în noiembrie 1969, la Paris, cînd 22 de tineri artişti s-au prezentat în faţa unui Comitet internaţional de selecţie prezidat de Yehudi Menuhim, preşedintele Consiliului internaţional al muzicii. Aceşti tineri fuseseră aleşi de posturile de radio, de Comitetele naţionale ale CIM-ului şi de „Jeunesse musicale" din 17 ţări şi anume : Anglia, Argentina, Australia, Belgia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Danemarca, Elveţia, Filipine, Franţa, R. F. a Germaniei, Italia, Mexic, Polonia, Ungaria, Iugoslavia.

MIDEM-ul *) clasic care s-a ţinut pentru prima oară la Cannes în ianuarie 1970 a oferit T.I.J.I.-ului prilejul să-i prezinte pe tinerii artişti selecţionaţi unui auditoriu de profesionişti : impresari, directori de festivaluri, directori de opere, directori de birouri de concerte, directori de case de discuri, de posturi de radio şi de televiziune, critici veniţi din toate colţurile lumii.

Domnule Bornoff, ultima oară aţi fost la Bucureşti în 1970 în timpul Concursului şi Festivalului Internaţional „George Enescu". Ce părere aveţi despre această ediţie ?

Este un model al genului. Manifestările Dvs. au un foarte ridicat nivel artistic.

Ce credeţi despre structura Concursului şi Festivalului ?

Este foarte bună dar mi-aş permite să propun să adăugaţi manifestărilor pe care le organizaţi cu atîta succes *un concurs de compoziţie* (să nu uităm că Enescu a fost înainte de toate un mare compozitor şi că România are o foarte interesantă şcoală de compoziţie) şi un *colocviu* sau dacă vreţi *simpozion* care să dezbată o serie de probleme teoretice.

Un concurs de compoziţie, de pildă, de piese pentru orchestră simfonică, cred că ar suscita un mare interes internaţional.

Ce probleme ar trebui să dezbată colocviul pe care-l propuneţi ?

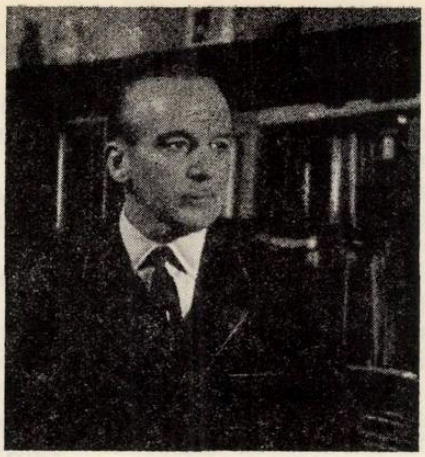
În momentul de faţă sînt o serie de discuţii în jurul unor probleme foarte acute. De aceea mi-aş permite să sugerez cîteva teme (subiecte) ca : viitorul orchestrei simfonice, viitorul sălii de concert, muzica pentru tineret. Desigur că se pot găsi şi multe altele poate şi mai pasionante.

Vă mulţumesc atît pentru amplele informaţii pe care ni le-aţi dat cît şi pentru sugestiile pe care ni le-aţi făcut. Aş mai avea multe întrebări să vă pun dar îmi rezerv această plăcere pentru o viitoare întîlnire.

O aştept cu plăcere. Înainte de a ne despărţi ţin să vă spun că dorim să colaborăm cît mai activ cu România în problemele muzicii. Am putea face şi unele propuneri. Am fi foarte încîntaţi dacă am putea primi mai multe informaţii despre viaţa muzicală din ţara Dvs. care ştim că e foarte vie. Vă rog să transmiteţi muzicienilor români stima şi simpatia mea.

DAN NEGREANU

*) Marché international du disque et de l'édition musicale.



ION IANEGIC

La 3 ianuarie 1971 a încetat din viaţă profesorul şi muzicologul Ion Ianegic.

Născut în Bucureşti la 1 aprilie 1907, el este atras de timpuriu de arta sunetelor, studiind vioara cu diferiţi profesori. După frecventarea cursurilor liceale şi ale Facultăţii de drept din capitală, Ion Ianegic ocupă diferite funcţii administrative. Dragostea şi pasiunea pentru arta sunetelor, care nu-l vor părăsi pînă la sfîrşitul vieţii, îl determină să aprofundeze fenomenele artistice, căutînd ca autodidact să se instruiască îndeosebi pe laturile istorice şi estetice ale muzicii.

La o vîrstă matură, Ion Ianegic îşi găseşte adevărata vocaţie, consacrîndu-şi toate forţele pe tărîmul muzicologiei.

Primul succes obţinut cu ampla monografie dedicată lui *Paganini*, tipărită în două ediţii la Editura muzicală (1962, 1963), îl stimulează în elaborarea unei alte cărţi despre viaţa şi creaţia lui *Antonio Vivaldi* (1963), iar după cîţiva ani publică *Istoria Baletului* (1967) — scrisă în colaborare. Această din urmă lucrare îi revelează lumea bogată a unui nou domeniu de cercetare, acela al artei coregrafice, esteticii baletului. Hotărîtoare în abordarea acestei arte i-a fost şi munca sa, ca profesor de Istoria muzicii şi coregrafie la Liceul de coregrafie din capitală (1965—1969).

Articole cu cele mai variate teme, emisiuni de radio şi televiziune, conferinţe ţinute în cadrul Universităţii Populare, comunicări la Institutul de Istoria Artei sau la Societatea profesorilor de muzică, la cursurile de perfecţionare a cadrelor didactice din Bucureşti, manifestă investigaţii laborioase într-o artă mai puţin cercetată sistematic la noi.

Prin încetarea din viaţă a profesorului Ion Ianegic, cultura noastră muzicală pierde un talentat şi înzestrat muzicolog.

S. GEORGESCU

PREZENŢE ARTISTICE PESTE HOTARE

Turneul Filarmonicii „George Enescu"

Continuînd suita manifestărilor sale peste hotarele ţării — prilej de continuă afirmare a valorilor interpretative româneşti — Filarmonica de Stat „George Enescu" a întreprins în ultimele luni ale anului 1970 un lung turneu prin vechi centre muzicale ale Republicii Populare Ungare, Franţei şi Belgiei.

În zilele turneului, corespondenţii presei române la Budapesta şi la Paris ne-au transmis adeseori relatări cu privire la evoluţiile artiştilor români, cu privire la interesul cu care iubitorii de artă au urmărit concertele formaţiei româneşti.

În zilele în care elaborăm acest număr al revistei, la redacţie ne-au sosit marea majoritate a ziarelor din ţările vizitate de colectivul Filarmonicii bucureştene, ziare care au acordat largi spaţii concertelor româneşti. Încercăm tocmai de aceea să spicuim din coloanele acestor publicaţii cîteva judecăţi de valoare, cîteva aprecieri generale sau de detaliu, capabile să ofere cititorilor revistei o opinie substanţială asupra ecourilor acestui turneu, asupra interesului cu care este urmărită evoluţia artei interpretative româneşti.

Vizitînd timp de cîteva săptămîni importante centre muzicale din R. P. Ungară şi Franţa, Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", bucurîndu-se de colaborarea dirijorilor ei permanenţi — Mircea Basarab şi Mircea Cristescu — şi avîndu-l drept solist pe violonistul Mihai Constantinescu, şi-a propus un vast program de lucrări din li-

teratura națională și universală dintre care amintim Suita a III-a „Săteasca" și Rapsodiile de George Enescu, Suita din baletul „La piață" de Mihail Jora, Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, Simfonia a III-a de Brahms, Simfonia a II-a de Beethoven, Simfonia a IV-a de Schumann, „Pasărea de foc" de Stravinsky, „Preludiu și Moartea Isoldei" din opera „Tristan și Isolda" de Wagner, Rapsodia spaniolă și Valsul lui Ravel, concerte pentru vioară de Mozart și Alban Berg.

Pretutindeni, concepția alcătuirii programului, atractivitatea, larga sa popularitate și în special valoarea pieselor românești au fost prețuite de critici. Dar răsfoind zecile de cronici care au poposit pe masa noastră de lucru am vrea să semnalăm de astă dată doar cîteva aprecieri capabile să dimensioneze modul în care au fost urmărite valorile interpretative propriu-zise ale formațiilor și ale protagoniștilor concertului.

Cronicarii țin să sublinieze înainte de toate, din acest punct de vedere, excepționala calitate a ansamblului, a unora dintre compartimente.

„Bucureștenii — scrie Michel Huvet în ziarul „Le Bien Public" din Dijon — sînt o orchestră sigură și foarte suplă, a cărei pădure de coarde nu ascunde niciodată frumoasele dumbrăvi ale suflătorilor de lemn, de alamă și ale harpelor..." Și după ce vine să-l felicite pe Mircea Cristescu pentru „maniera fluidă și magistrală cu care a condus orchestra" cronicarul conchide : „Să omagiem o orchestră a cărei reputație este la înălțimea realizării. Și poate că făcînd aceasta, am exprima și plăcerea pe care am avut-o de a întîlni din nou aceste capodopere ale muzicii simfonice, care ocupă în „melomania" noastră un loc de preferință, pe care nu riscă să-l piardă".

Pentru cronicarul ziarului „Le Monde", „orchestra a vădit calități robuste", pentru Georges Lacroix de la ziarul „Le progres Dauphinois" din Grenoble, — orchestra „a uimit prin disciplina ei, prin omogenitate, definirea clară a planurilor sonore și precizia exemplară. Cvartetul ei de coarde este desigur unul din cele mai bune. Violoniștii știu să fie suavi și strălucitori. Violele te seduc prin bogăția coloritului și generozitatea lor. Cît despre violoncele, au căldură, discreție sau elocvență și ar uimi și ar putea pune pe gînduri pe toți dirijorii. Alămurile și suflătorii de lemn sînt de o înaltă calitate, dau dovadă de forță, dar nu au finețea suflătorilor francezi...

Și cronicarul fiecărui ziar în parte subliniază calitățile generale ale ansamblului.

„Filarmonica dispune de un cvartet disciplinat, compus din elemente excelente. Ea posedă cîteva pupitre de suflători de o minunată finețe, aș cita fagoții și trombonii" („L'Alsace").

„În Suita a III-a de Enescu am descoperit un cvartet de coarde demn de... țara lui Enescu. Am fost încîntați de pupitrul flautelor... Compartimentul suflătorilor de lemn este de o frumoasă noblețe a timbrurilor iar alămurile, cînd rotunde și bogate, cînd pătrunzătoare și patetice" („La Voix du Nord").

„Strălucitoarele calități personale ale muzicienilor săi se amalgamează într-un tot armonios, de o excepțională rotunjime și de o reală frumusețe sonoră" (Colmar Dep.).

„Fără a putea pretinde o egalitate cu cîteva orchestre privilegiate, prima orchestră românească se poate lăuda că posedă unul din cele mai prețioase bunuri : reala frumusețe a coardelor, stilul lor rasat..." (Metz).

„Filarmonica din București poate fi comparată cu cele mai bune orchestre europene. Timbrul ei este perfect... Soliștii sînt valoroși, îndeosebi cei aparținînd cvartetului" (Nice-Matin).

Iar Pernye Andras, cronicarul ziarului „Magyar Memzet", chiar dacă socoate că „ansamblul de coarde nu-i oferă o imagine unitară de sonoritate", în forte „sunetul fiind aspru", — violele „își îndeplinesc rolul de a umple armonia și funcția solistică în mod strălucitor", partida de violoncel „este pur și simplu admirabilă" iar partida de contrabași are o sonoritate „nu mai puțin demnă de invidie".

Cuvinte pline de prețuire aduc cronicarii celor doi dirijori.

„Un mare ansamblu plin de talent, ajuns la perfecție printr-o muncă și o punere la punct prodigioasă" — scrie cronicarul de la „Le Dauphiné Libre" din Saint Etienne, sub titlul „Un minunat concert al Orchestrei din București condus de un foarte mare dirijor : Mircea Basarab", — „un remarcabil solist, un dirijor care trăiește fiecare sunet și care-și conduce muzicienii cu entuziasm și cu precizia cea mai mare, această întîlnire de calități a creat o admirabilă reușită."

„Parisul — scria cunoscutul critic Antoine Goléa în ziarul „Carrefour" — a avut revelația unei minunate orchestre și a unui dirijor de prim ordin, Mircea Cristescu. Cu un program ambițios. Ei au cucerit la Chatelet, adeziuni dintre cele mai dificile..." Și după o analiză a modului în care Mihai Constantinescu „cu sonoritate generoasă și o tehnică impecabilă" a interpretat Concertul de Berg, Antoine Goléa adaugă : „Cu Cristescu totul devenea uimitor de clar, atît de bine știe el să echilibreze polifoniile sonore și să reliefeze coloritul excelenților săi instrumentiști."

Unii critici au manifestat și anumite obiecții. Pentru cronicarul ziarului „Le Monde", Mircea Cristescu este „un meșteșugar mai mult viguros decît inspirat".

Cronicarul de la „Magyar Nemzet" consideră ca inadecvate efectele solicitate de Mircea Basarab, în interpretarea Simfoniei a IV-a de Schumann, efecte ce i se par „în afara piesei."

Alți cronicari apreciază însă calitățile dirijorilor : „Simfonia de Schumann sub bagheta lui Mircea Basarab ne-a amintit multe din tradițiile lui Georgescu" („Nepsabadsag").

„Să felicităm pe Mircea Cristescu pentru maniera fluidă și magistrală cu care el a dirijat „Preludiul și Moartea Isoldei" („Le Bien Public" — Dijon).

„Plini de nerv și precizi în pasajele cele mai periculoase, plini de căldură în cînt, delicați și colorați, ei posedă cu toții cele mai frumoase sonorități pe care știu să le modeleze la cea mai mică indicație a lui Mircea Basarab", iar în Valsul lui Ravel, „calitățile orchestrei și dirijorului au găsit un paroxism halucinant" („Le Dauphiné Libre").

„Mircea Cristescu merită din plin admirația publicului... Suplu, elegant, precis, sensibil el cunoaște arta de a obține nuanțele cele mai gradate, îndeosebi adevăratul „pp" atît de dificil de realizat" („Nice-Matin").

„Simfonia a II-a de Beethoven a fost pentru cei 80 de muzicieni ro-

mâni şi pentru admirabilul lor şef de orchestră, Mircea Basarab, ocazia de a dovedi de ce paletă sonoră dispune" („L'Espoir" din Saint Etienne).

„Mircea Cristescu este un educator inteligent şi fin... El are instinctul ritmului şi plăcerea evidentă de a i se abandona" („Dernières Nouvelles d'Alsace").

Cronicarii au subliniat arta violonistului Mihai Constantinescu în special după concertele în care a interpretat Concertul de Berg subliniind faptul că „ne-a oferit o interpretare de calitate pe toate planurile ce va rămîne în amintirea noastră" (Mario Vittoria în „Nice-Matin"), că „a impresionat prin siguranţa şi tonul consistent care îl ridică la nivelul unui interpret de talie internaţională" („Film Srinrar-Muszika").

Deşi unii cronicari reproşează lui Mihai Constantinescu „un exces de sobrietate, care ar fi dat auditoriului o impresie de răceală dacă o raportăm la lucrarea lui Berg" (Louis Garde în „Le Dauphiné Libéré" din Grenoble), că „interpretarea sa sobră şi viguroasă a rămas oarecum sub lirismul pur sfîşietor al lui Berg" (J. L. în „Le Monde"), în multe din ziarele ungureşti şi franceze întîlnim aprecieri de genul : „Datorăm marii arte violonistice a lui Mihai Constantinescu o emoţionantă tălmăcire a acestei capodopere" („Colmar Dep").

„Mihai Constantinescu este un violonist cu sonoritate generoasă şi o tehnică impecabilă care pe plan muzical a cîntat în perfectă armonie cu Mircea Cristescu" („Carrefour").

Fără îndoială că din zecile de cronici pe care le avem la dispoziţie am putea „decupa" multe alte judecăţi care în ansamblul lor ne-ar dovedi că recentul turneu al Filarmonicii a demonstrat din nou iubitorilor de artă din străinătate, pe lîngă aspecte criticate, faptul că — aşa cum îşi intitula articolul cronicarul ziarului „Metz" — „Filarmonica din Bucureşti are dimensiuni europene".

IOSIF SAVA

Ansamblul „Doina" al Armatei

Ansamblul „Doina" al Armatei, condus de Dinu Stelian, a obţinut, în stagiunea care a trecut, o seamă de importante succese peste hotare, prin turneele întreprinse în R.F. a Germaniei, Spania şi R.S. Cehoslovacia. Numărul mare de cronici publicate în presă consemnează aceste prezenţe ca o certă şi valoroasă contribuţie la cunoaşterea tezaurului artei româneşti. Iată cîteva opinii, extrase din articolele apărute în cotidienele germane — „Din bogatul tezaur al folclorului românesc s-a alcătuit un spectacol variat, care provoacă admiraţia prin forţa ritmului şi coloritul viu. Muzica românească este parcă determinată de un caracter nostalgic care se descarcă brusc într-un vîrtej ameţitor, cu succesiuni frenetice de sunete şi ritmuri complicate. Dansurile corespund acestei muzici — uneori grave şi lente, alteori în explozii pline de temperament. Frumoasa altistă Ruxandra Vlad şi tenorul Ion Bogza reprezintă cu o dulceaţă fermecătoare în glas, numărul mare de cîntăreţi din România, care ar putea foarte bine să fie vedete mondiale. Punctul culminant a fost George Zamfir, cîntînd din nai cu o virtuozitate şi o nuanţare încă neauzite la noi". *(Hamburger Abendblatt).* „...Dacă s-ar vorbi numai de perfecţiune, atunci cînd te referi la numerele de dans, ar fi insuficient..." *(Rheinische Post).* Folclorul est-european se bucură deja de multă vreme de aleasă preţuire. Şi cînd spunem că Ansamblul „Doina" este foarte bun sau printre cele mai bune, spunem puţin... El a arătat cu toată forţa, la primul său voiaj în Occident, că trece peste orice dimensiune care este posibilă în asemenea turnee." *(Darmstadter Echo).*

Timp de aproape două luni (9 iulie — 31 august) Ansamblul „Doina" a parcurs un itinerar artistic deosebit de dificil, prezentînd publicului spaniol un program variat, de cîntece şi dansuri româneşti. Opiniile presei concordă şi aici spre aprecieri elogioase, situînd acest turneu printre cele mai importante evenimente artistice ale serbărilor prilejuite de Festivalurile spaniole. „...Este foarte greu, aproape imposibil, ca din multitudinea de dansuri prezentate să fie ales şi comentat doar unul singur ; totuşi, nu încape îndoială că cel denumit „al căluşarilor" — care a cucerit pînă acum numeroase premii şi distincţii internaţionale — se detaşează prin bogăţia ritmului şi expresivităţii mişcărilor, a bucuriei de viaţă pe care o răspîndeşte. De asemenea, nu ne putem abţine să nu amintim şi Jocurile de nuntă din Transilvania, care impresionează prin hazul şi frumuseţea lor, prin coloritul viu, iradiant." *(Las provincias* — Valencia). „...Ne aflăm în faţa unui organism artistic cu evidente merite profesionale, cu solişti excelenţi, dar în cadrul căruia predomină imperativul calităţii generale a spectacolului, căruia i se socrifică totul. O reprezentaţie de folclor pur, autentic, care face foarte puţine concesii tendinţei de stilizare spectaculoasă, o mostră elocventă a bogăţiei muzicii şi dansurilor populare româneşti. *(Jornada* — Valencia). „Un ansamblu care străbate Spania din triumf în triumf, fiind vorba de cel mai ilustru exponent al artei folclorice a unei ţări ce-şi iubeşte şi cultivă cîntecele, dansurile şi arta plastică populară, aşa cum nu multe ţări o fac." *(Arriba* — Madrid)) „...Madrilenilor le-a plăcut în mod deosebit Gheorghe Mustăcioară, artist cu multiple posibilităţi, interpretînd cu o iscusinţă de necrezut piese populare solistice, pentru instrumente vechi de suflat: cimpoi, fluier, clarinet ; cuplu de cîntăreţi, Ruxandra Vlad şi Ion Bogza, care au adus publicul în stadiul de a-i acompania, bătînd din palme ; formaţia orchestrală — fenomenală în interpretarea temelor folclorice, ca şi întregul corp de dansatori." *(ND-Nuevo Diario* — Madrid) „...Spectacolul acestui ansamblu se clasifică printre cele mai bune, de acest tip, care ne-au fost oferite la Cadiz. Succesul său total, puternicele salve de aplauze, intensificate după unele numere ale programului, au confirmat prestigiul de care se bucură acest ansamblu de cîntece şi dansuri folclorice, ca şi motivele călduroasei primiri făcute de publicul caditan solilor artei folclorice româneşti." *(Diario de Cadiz)*

L. C.

Însemnări muzicale pariziene

Viaţa muzicală pariziană este, într-o oarecare măsură, diminuată în stagiunea actuală, prin faptul că Opera mare, unde se efectuează în prezent reparaţii capitale este închisă.

Deşi mai puţin numeroase în timpul sărbătorilor de iarnă, unele recitale şi concerte importante nu au lipsit. Prima manifestare artistică pe care am urmărit-o a fost recitalul dat într-una din sălile Radioteleviziunii Franceze, de către pianista Monique Haas. Eminenta artistă, atît de cunoscută, de iubită şi în lumea noastră de muzică, a înfăţişat un program de mare exigenţă şi diversitate, cuprinzînd piese de Rameau, Debussy, Ravel şi Mihalovici. Am desluşit, datorită nu numai virtuozităţii dar şi subtilei inteligenţe muzicale a interpretei, dincolo de intenţiile descriptive din *Chemarea păsărelelor* de Rameau de pildă — gingaşele sentimente ce stau la temelia lucrării şi care l-au inspirat pe autor. Această piesă precum şi *Ciclopii* de acelaşi compozitor, au fost redate cu mult brio, prin mijlocirea unui joc artistic plin de nerv, de o totală dezinvoltură şi de un mare rafinament. Am fost apoi introduşi în lumea pretenţioasă de o mare valoare artistică şi destul de rar abordată, pentru că e foarte dificilă, a „Studiilor" scrise de Debussy în memoria lui Chopin. Ele au fost redate cu o fină poezie şi o tehnică de înaltă clasă, cu atît mai apreciabilă cu cît, după cum se ştie, Debussy a lăsat la voia interpretului alegerea degetaţiei, a mijloacelor pianistice de realizare („Vechii noştri maeştri — scria Debussy — şi numesc astfel pe admirabilii noştri clavecinişti — n-au indicat niciodată degetaţii, avînd încredere, fără îndoială, în ingeniozitatea contemporanilor. A ne îndoi de aceea a virtuozilor moderni ar fi o inadvertenţă. Pentru a conchide : absenţa de degetaţie este un excelent exerciţiu, suprimă spiritul de contradicţie care ne invită a prefera să nu punem degetaţia autorului şi verifică aceste vorbe eterne : *Niciodată nu eşti mai bine slujit decît de către tine însuţi.* Să ne căutăm degetaţiile !") Şi fapt este că Monique Haas a dovedit şi în această privinţă o mare măestrie. Întîmplător, am putut observa în detaliu jocul strălucit al pianistei, de sus, din cabina de transmisie radiofonică, de unde am urmărit prima parte a concertului rămînînd impresionaţi — ne aflam în compania reputatului compozitor Henri Dutilleux — de soluţiile sale minunate, care au condus la excelenta prezentare a *Studiilor*, atît de rar cîntate.

A urmat apoi celebrul triptic ravelian *Gaspard de la Nuit*, lucrare de asemenea rar cîntată, căci pune la rîndul ei probleme de execuţie pe care numai virtuozii desăvîrşiţi în măsură a învinge toate dificultăţile de scriitură le pot rezolva. S-a spus (a afirmat Ravel însuşi) că virtuozitatea reclamată de cele trei piese *Ondine*, *Le gibet* şi *Scarbo* este transcendentă. Nimic mai adevărat ; dar aceasta nu este totul. În ele apar luminos primatul invenţiunii melodice raveliene, atît de pură, pe care interpreta a scos-o, de fiecare dată, în relief avantajos. Cu multă sensibilitate ne-au fost redate de asemenea toate efectele pianistice savuroase şi evocatoare din *Ondine*, iar rigoarea execuţiei (acea pedală obsesivă imuabil redată) caracteristică din *Le gibet* ne-a comunicat întreg patetismul sinistrei şi dramaticei imagine. În sfîrşit, în *Scarbo*, velocitatea şi mobilitatea ritmică desfăşurate de Monique Haas ne-au sugerat minunat halucinantul vîrtej în care se mişcă personajul croit muzicalmente de Ravel după acela al lui Aloysius Bertrand. Trebuie să spunem că datorăm interpretei discografia integrală a operei pianistice raveliene, în condiţii pe care critica pariziană le-a relevat în chip superlativ.

În finalul acestui recital am avut o surpriză deosebit de plăcută : prezentarea Sonatei pentru pian de Marcel Mihalovici.

Alcătuită din trei mişcări, lucrarea apare deosebit de inspirată. Ea vădeşte certe rezonanţe de muzică românească, totul fiind tratat pe un plan stilistic de rafinată concepţie, în spiritul care animă întreaga creaţie a compozitorului. Prima mişcare, este un *allegro piacevole* în care reminiscenţe de doină de pe plaiurile noastre sînt uşor de recunoscut. Partea a doua, mai lentă, cuprinde sub titlul de *Improvizaţie* pagini de ingenioase realizări armonice iar *Finale*, cu caracter sprinţar şi jucăuş, uneori şăgalnic se dezvoltă într-un ritm viu, alert, sub forma unor variaţii extrem de interesante. Scrisă în 1963—64, lucrarea a fost cîntată acum, la Paris, în prima audiţie. Monique Haas i-a evidenţiat cu pătrundere multitudinea tîlcurilor ei artistice şi este de nădăjduit că această remarcabilă piesă de concert va fi cît mai des prezentă în repertoriul pianiştilor noştri.

*

Am asistat, între altele, la concertul dat în sala Gaveau de către o orchestră alcătuită exclusiv din tineri deţinînd Premiul I (ciclul de perfecţionare) şi care se manifesta sub auspiciile Orchestrei Conservatorului din Paris.

Am ascultat cu acest prilej un violonist foarte dotat, Pierre Amoyal. Titular al mai multor premii internaţionale şi al Premiului I în clasa de muzică de cameră a lui Joseph Calvet, tînărul violonist (nu are nici 22 ani) a fost remarcat de Jasha Heifetz care l-a invitat la Los Angeles, unde este elevul său.

Am apreciat ritmul foarte precis, sonoritatea frumoasă şi chipul expresiv în care a redat partea solistică a Concertului al II-lea pentru vioară şi orchestră de Prokofiev. Sîntem convinşi că despre Pierre Amoyal vom mai auzi.

O interesantă lucrare, în primă audiţie, a fost *Hierophonie* III (Hiero = sacru) pentru orchestră, de Yoshihisa Taira. Studios şi modest, elev al compozitorilor Jolivet şi Dutilleux, compozitorul japonez (care cunoaşte şi unele lucrări ale tinerei şcoli româneşti) ne-a lămurit că lucrarea sa reprezintă o rugă. „Pentru mine — ne-a afirmat el — muzica este cîntecul interior al unei rugăciuni care mă face să am conştiinţa că exist... În jurul nostru pluteşte o infinitate de sunete, fie izolate, individuale, fie grupate, colective ; fiecare din aceste sunete are un suflu de viaţă, ele îşi răspund, corespunzîndu-şi unul altuia. Se creiază astfel, pentru cîteva clipe, o anumită atmosferă, un univers anumit pe care am căutat să-l captez şi să-l comunic prin muzică..."

Dincolo de aceste afirmaţii, oarecum sibiline, se cuvine să arătăm că lucrarea este scrisă foarte colorat, cu efecte orchestrale în stil modern şi, ceea ce este de subliniat, cu rezonanţe de muzică extrem-orientale încorporate organic în ţesătura lucrării. O partitură plină de viaţă, originală, pe care am ascultat-o cu plăcere şi care s-a bucurat de un mare succes din partea auditorului, în majoritate foarte tînăr.

În restul programului, Variaţii de Brahms pe o temă de Haydn şi suita a II-a Bacchus şi Ariana de Roussel. Orchestra a vădit însuşiri frumoase (ne referim la calitatea pupitrelor individuale şi la sentimentul responsabilităţii faţă de actul execuţiei, care a fost foarte îngrijită). Dirijorul Alain Pâris (şi

el foarte tînăr, 23 ani, premiul I la Concursul Internațional de la Besançon) a condus în chip corect, cu precizie ; dar un anumit elan insuflat muzicienilor din orchestră ne-ar fi favorizat o audiție mai plină de viață, de nerv, mai interesantă.

*

Un concert mai rar a fost acela al pianistelor Geneviève Joy și Jacqueline Robin care au sărbătorit un sfert de veac de activitate dusă în comun (duo, la 2 piane). Că aceste interprete se bucură de aprecieri unanime a rezultat din faptul că nu mai puțin de zece compozitori parizieni de notorietate au scris piese anume pentru acest eveniment, lucrări care sîntem convinși că rămîn în literatura, nu prea bogată, a duo-ului de piane. După *Cinci studii în formă de canon* de Schumann transcrise de Debussy pentru două piane apoi *Andante și variații*, pentru două piane, două violoncele și doi corni de același autor și care au reprezentat o adevărată cufundare, în efuziile elegiace și intimiste ale muzicii romanticului compozitor, s-au perindat, rînd pe rînd, în partea a doua a programului, piese de o mare diversitate a scriiturii. Am urmărit două scurte secvențe pline de substanță sonoră de Dutilleux, considerat azi, pe bună dreptate, una dintre figurile cele mai reprezentative ale generației sale (este născut în 1926). Intitulate *Figuri de rezonanță* secvențele sînt realizate fără o anumită grije de continuitate ci într-un scop pur acustic. Ele și-ar putea afla locul, după părerea compozitorului, într-un fel de catalog de rezonanțe. O foarte interesantă împerechere a *Sase dansuri în trei mișcări* a creat Darius Milhaud. Este un omagiu adus acestor două remarcabile pianiste, cărora compozitorul le-a dedicat bucăți diferite ce pot fi cîntate cîte două deodată, dar și separat. Astfel : 1) Tarantela și Bourée, 2) Sarabandă și Pavană, 3) Rumbă și Gigă. Sase dansuri foarte lucrate pe care le-am ascultat cu multă plăcere și care împerechiate astfel se completau reciproc. Era o adevărată gimnastică a atenției, urmărirea simultană a două dansuri suprapuse cu o rară măestrie.

Într-un stil clar, compozitorul și organistul Daniel Lesur (fondatorul în 1936 al grupului Jeune France care mai cuprinde pe Messiaen, Jolivet și Baudrier) a scris o *Contra-Fugă* de-a lungul căreia două subiecte sînt tratate, cu multă pricepere (pianul I îndeobște în grav, al II-lea în acut) în mișcări contrarii.

Am ascultat și *Al VIII-lea Studiu pentru 31 Agresori* de tînărul Alain Louvier (ultimul Premiu al Romei). O muzică realmente agresivă — „Agresorii", fiind în număr de 16 pentru fiecare executant(ă) : zece degete, două poduri ale palmei, două avanbrațe și... doi pumni ! Scopul urmărit în aceste „Studii" —afirma compozitorul — nu este o violență gratuită, ci o mai mare plenitudine sonoră (! ?) a instrumentului. Tot ce se poate. Fapt este că bietele Steinway au fost transformate pur și simplu în două instrumente de percuție.

După vacarmul și tumultul acestei „agresiuni", muzica aerată, nobilă, ponderată și, am spune, serafică, în același timp profundă, din *Cantus Firmus* de Marcel Mihalovici minunat exemplu de scriere contrapunctistă, a fost ca o consolare repausantă.

A urmat, probabil, pentru contrast, *Diavolul în doi* de Pierre Petit (conducător al muzicii ușoare și de cameră de la R.T.F.) un joc diabolic, dealtfel bine făcut, între cele două instrumente, din care nu au lipsit însă și bătăi ritmice, cu pumnii, în capacul pianului...

André Jolivet care, fără a face dodecafonism, a lărgit sensibil domeniul armonic, reînoind limbajul muzical, a scris pentru cele două pianiste *Patchinko*, o schiță fugitivă, care nu durează decît... un minut. „Prin avalanșa notelor și aciditatea ritmurilor ea mi-a impus în chip imperativ — declară compozitorul — amintirea jocului național japonez *Patchinko* și atmosfera acelor stabilimente unde, aceste aparate, aflate cu sutele umplu aerul supraîncălzit, cu zgomotul bilelor de oțel ce se mișcă printre cuiele aurite care le impun traseurile cele mai neprevăzute". Într-adevăr, avalanșe de sunete și ritmuri dintre cele mai diverse. Cu totul în alt climat ne-a transpus, după aceea, *Jocuri duble* (care a dat de altfel titlul întregului concert) de Georges Auric : o muzică accesibilă și atrăgătoare, de mare vitalitate, scrisă cu arta muzicianului care știe cu puțin (căci piesa e scurtă) să genereze o undă de farmec intens.

Talentatul și originalul compozitor francez, de origine română Marius Constant a creat ad-hoc o versiune pentru două piane a lucrării sale aproape intraduizibile *Moulins à Prière* (Mori pentru rugăciune) ; un vîrtej de sonorități care se rostogolesc frenetic la ambele piane, se desprind, se reînsoțesc mergînd laolaltă, cu maxime de intensitate și apoi rarefieri expresive, pentru ca, după un mare crescendo, să sfîrșească pe neașteptate cu cîteva sunete sacadate... O muzică de bogată invenție, scrisă numai pentru virtuozi ai pianului.

Recitalul s-a încheiat cu *Sorôn-Ngô* de Maurice Ohana. Acest titlu exotic și ermetic pentru toți (poate și pentru compozitor ?) nu ne-a spus nimic. Dar muzica ? Ohana (care are 56 ani) s-a remarcat în compoziția franceză actuală prin anumite trăsături de concizie, sobrietate și originalitate. Scriitura sa a făcut apel în cazul de față la resursele oferite de pianul cu 3 pedale, punînd în joc o întreagă gamă de timbre, de la mase sonore puțin diferențiate, la coarde percutate direct cu o baghetă, anumite rezonanțe care evocă percuția de orchestră. Lucrarea are o metrică liberă, cu rare pasaje în măsură și combinații contrapunctice variabile. Uneori, bătăi violente, lasă loc unei feerii fine, ca un sursur, la limita audibilității. Totul se ascultă cu interes. Dar ce este oare Sorôn-Ngô ? N-am putut afla.

Trebuie să arătăm că cele două pianiste au răspuns în chip strălucit tuturor exigențelor atît de diverse în primul rînd de virtuozitate, impuse de cele opt lucrări, obținînd un mare și justificat succes.

Orchestra „lirică" și corul de cameră al Radiotelevisiunii Franceze a prezentat în sala mare a O.R.T.F., sub conducerea muzicală a lui Manuel Rosenthal, opera *Fedra* (în cinci scene) de Marcel Mihalovici, pe un text de Ivan Goll. Au trecut mai bine de cincisprezece ani de cînd renumitul muzician Rosenthal (compozitor, șef de orchestră și profesor de dirijat la Conservatorul din Paris) a prezentat Fedra pentru prima oară, la Théâtre des Champs Elysées, în vreme ce opera din Stuttgart a reprezentat-o scenic la Paris, pentru a nu mai vorbi de spectacolele de care s-a bucurat această remarcabilă lucrare în R. F. Germană. Cunosteam Fedra dintr-o audiție pe discuri favorizată, acum cîtiva ani, de compozitor, la Paris. Dar, bine-nțeles, una este audiția pe disc (cum spune Strawinski „muzică în conserve") și alta este audiția „în direct", din sala de concert.

Fedra este o dramă puternică. Compozitorul și libretistul au mers nu la Racine ci direct la tragediile antice (*Hipolit* de Euripide și *Fedra* de Seneca) dînd relief personajului titular, Fedra, mistuită de pasiune, constientă de greșelile ei dar incapabilă să-și însușească vreo responsabilitate pentru ele. Compozitorul așa cum am arătat și cu alt prilej, a creat nu numai muzica, dar a și pus lucrarea în scenă, a indicat gestica personajelor, a schițat pînă și decorurile. De data aceasta, sub forma de operă concert, atenția ne-a fost polarizată exclusiv de muzică. De o mare tensiune dramatică, în care cîntul soliștilor se afirmă cu forță, muzica este scrisă în genere, cu un superior sentiment al echilibrului ce trebuie păstrat între orchestră și voci (cor și soliști). Ea atinge momente culminative de un tragism furtunos. Unele pasaje în orchestră, (în deosebi la alămuri) îmbracă un caracter sumbru, chiar funebru. Scriitura muzicală este cromatică, modulantă, complexă, în raport cu exigențele dramei, dar

orchestrația este aerată, realizată în chip foarte judicios, fără a impieta vreodată asupra celor cinci soliști (personajele dramei) voci admirabile cu o școală superioară a cîntului. Corurile au apărut scrise cu o măestrie desăvîrșită, de o negrăită frumusețe. S-a cîntat cu subtile nuanțe de piano (dirijor Jean Paul Kreder). Corul a adus o contribuție simțitoare la buna prezentare a acestei lucrări de o exigență deosebită și pe care competența, talentul și rodnica experiență a încercatului șef de orchestră Manuel Rosenthal a pus-o în cea mai bună lumină.

Dispunînd de o vastă și profundă cultură muzicală, Marcel Mihalovici, a reușit, ca de obicei, să rămînă cu totul personal, realizînd o operă de intens suflu dramatic, uneori tragic din care momentele de cald lirism nu lipsesc ; o muzică vie, activă care exprimă sentimentele cele mai variate cu noblețe, cu putere persuasivă și pe care am dori să o putem asculta și la noi, fie și sub forma de operă-concert.

*

Am menționat că Opera mare este închisă pentru reparații. Poate este interesant de arătat că aceste „reparații" reprezintă, în fond, transformări radicale : înlocuirea planșeului și schimbarea mochetelor, schimbarea așa zisei „panorame" (decorul de fond, înalt de aproape 20 metri și care cîntărește nu mai puțin de... zece tone) apoi refacerea iluminatului etc. etc. Ansamblul „jocurilor" de orgă data de prea multă vreme, iar pe de altă parte fossa orchestrei nu mai putea cuprinde pe cei 100 muzicanți.

Totuși, activitatea artistică, într-un fel continuă, căci se repetă cu asiduitate. Este vorba despre orchestranți, despre cei optzeci de coriști și aproape șaizeci soliști, de cei nouăzeci membri ai corpului de balet cît și de cele o sută cincizeci de eleve ale clasei de dans *(les petits rats)* cărora li se predau, cu regularitate, cursurile respective.

În materie de spectacole de balet nu este de citat decît *Coppelia* de Dellibes care s-a dat cu regularitate la Théâtre des Champs-Elysées, lăcaș de refugiu al Operei mari. Este de altfel o tradiție, nu numai în Franța dar și în Germania și Anglia, ca de sărbătorile de iarnă să se reprezinte asemenea spectacole în care elementele lirice și coregrafice sînt îmbăiate într-o atmosferă de feerie.

Același lucru se poate afirma și despre Opera Comică unde s-au reprezentat *Orfeu în infern* și *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach.

*

În domeniul muzicii simfonice și de cameră, prezența marilor vedete Karajan, Rostropovici, Ciccolini ș.a. a făcut săli arhipline, biletele fiind vîndute cu multă vreme înainte. Programele acestor artiști, îndeobște clasice, sînt cunoscute : cam aceleași pe care le-au oferit și la București, cu muzică de Bach, Mozart, Schubert, Strauss, etc.

Un adevărat eveniment artistic l-a constituit prezența, în fruntea orchestrei din Paris a dirijorului Georg Solti care a dat o magistrală interpretare simfoniei a IX-a de Mahler și care în ianuarie 1972 îi va succeda lui Karajan la conducere și îndrumare pentru o perioadă de trei ani.

Cine este Solti ? Născut în 1912, la Budapesta, a lucrat după studii făcute cu Dohnany și Kodaly, cu Toscanini la Salzburg. De un sfert de veac el s-a consacrat teatrului liric, conducînd pe rînd teatrele de operă din München, Frankfurt, San Francisco, Hamburg, Londra (Covent Garden) și Los Angeles. El a ridicat opera din Frankfurt la un înalt nivel artistic și este socotit azi unul dintre cei mai buni dirijori în materie de Verdi, Wagner, Strauss, specialist de asemenea în partituri moderne. *Orchestre de Paris* l-a primit cu entuziasm pe acest șef de orchestră de clasă mondială, viitorul ei șef permanent.

*

Am încercat în cele de mai sus un tur de orizont, pe scurt, asupra vieții muzicale pariziene în măsura în care am putut-o urmări spre sfîrșitul anului trecut și la începutul anului curent.

Ea nu se mărginește, desigur la manifestările comentate. Există de asemenea spectacolele de operetă, de music-hall, concerte de muzică ușoară etc. Am dat însă preferință celor la care, asistînd, le-am socotit de un plin interes artistic atît sub raportul creației cît și al interpretării.

J.-V. PANDELESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

ION DUMITRESCU

Le cerf d'or-1971

De l'organisation annuelle, à Braşov, du Concours et Festival International de Musique Légère „Le Cerf d'Or" — l'un des plus prestigieux sur le plan mondial — et des importants avantages qu'en ont toujours tiré et continuent de tirer la musique, les musiciens et le grand public, le mérite revient à la Radiotélévision Roumaine.

La création musicale, la musique roumaine, le genre proprement dit, en profitent par tous ces aspects auxquels „Le Cerf d'Or" satisfait : accroissement d'intensité dans les échanges artistiques dont la sphère, de la sorte, sans cesse s'élargit, climat propice facilitant de féconds échanges d'expérience, diffusion à travers le monde de la bonne musique légère roumaine, enfin — sur le plan international — augmentation du prestige des compositeurs et des musiciens roumains.

Avec ses traditions tout ensemble saines et anciennes, la musique légère roumaine jouit de l'intérêt et de l'affection des masses du public de notre pays ; à l'étranger pourtant, sans être totalement ignorée, on ne saurait ne pas reconnaître qu'elle est assez peu connue. Et c'est par là, justement, que le Concours et Festival International „Le Cerf d'Or" représente l'heureuse et opportune occasion de remplir cette lacune.

Aux interprètes roumains — fussent-ils les cadets, ou les aînés — qui se voient placés, de par leur participation à ce Concours et Festival, dans l'arène internationale où se confrontent aujourd'hui les valeurs de la musique légère, les manifestations du „Cerf d'Or" viennent offrir des possibilités de perfectionnement, en leur permettant d'aspirer non seulement à cette haute maîtrise que le genre exige actuellement de ses interprètes de qualité, mais aussi à cette conception d'un horizon largement ouvert sur les vertus artistiques hautement sociales et éducatrices qu'il contient en germe.

Depuis qu'il a été fondé, le Concours et Festival de Braşov a été l'hôte des plus marquants interprètes de musique légère du monde. Et

ceux-ci, en retour, concurrents ou solistes, ont offert au public roumain, non seulement leur art, mais aussi leur affection et leur estime, ces dons sans lesquels il ne peut y avoir, dans les relations entre les peuples, réciprocité de connaissance et intensité d'amitié. De leur côté, les masses auditrices de partout — de notre pays comme de l'étranger —, à qui l'Intervision assure des possibilités d'écoute, autrement dit tous les amateurs de musique du monde — et nous disons bien „musique", parce qu'en fin de compte la bonne musique légère est en fait de la „musique" — en ont recueilli du plaisir, de la joie artistique, en même temps qu'un raffinement de leurs exigences et de leur goût en la matière.

Aussi bien, la Radiotélévision a-t-elle bien fait d'initier et de persévérer dans l'organisation de ce Concours et Festival, en sélectionnant la participation des chanteurs — concurrents et hôtes — dans un esprit d'incessante élévation du niveau artistique de la compétition. Car, dans la frémissante activité musicale internationale, au milieu des contradictions de toute sorte qui, de nos jours, s'affrontent dans le contexte musical mondial, le message de la musique légère — de la bonne musique légère — vient adoucir la vie de l'être humain, tel un baume de mélodie et de beauté, et remplir, plus d'une fois, et non par malheur, la soif de Beau, l'amour du rythme et de la mélodie qu'éprouve la jeunesse, en chassant ses névroses et ses anxiétés, en embellissant sa vie, la tonifiant et lui rendant l'optimisme.

En ce qui me concerne, en me vouant à la cause du Concours et Festival International de Musique Légère de Braşov, dès sa naissance, et de toute la force de mon amour pour la musique roumaine, j'ai entraîné à mes côtés toutes les ressources d'enthousiasme que recèle l'Union des Compositeurs : membres dans les jurys de sélection, professeurs aux cours de perfectionnement, membres dans le Comité d'Organisation, Cahier des 80 mélodies *— présenté cette année dans une édition entièrement revue —, participants pleins de zèle aux manifestations artistiques de Braşov, aux conférences de presse, afin de contribuer, chacun de son mieux, à la diffusion de cet événement musical annuel.*

Il convient de souligner ici, à ce propos, l'efficace contribution du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art et du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, au bon déroulement du Concours et Festival organisé par la Radiotélévision Roumaine ; rappelons par exemple, dans ce sens, la participation, cette année, dans le lot des concurrents roumains, de deux étudiantes du dit Conservatoire.

Quant aux autorités locales de Braşov, elles ont à coeur, en tant qu'hôtesses, d'offrir aux participants toutes les conditions généralement requises par un déroulement réussi des manifestations musicales, à un niveau international élevé. Il faut ajouter que le déploiement des fêtes du „Cerf d'Or" dans cette belle ville sise dans la plaine de la Bîrsa et qui, sans aucun doute, constitue l'un des centres touristiques les plus importants du pays, contribue considérablement à mieux faire connaître à l'étranger ce merveilleux coin de notre terre roumaine.

Les Prix de l'Union des compositeurs pour 1969

Pour des ouvrages de musique et de musicologie élaborés au cours de l'an 1969, le Comité de direction de l'Union des Compositeurs a décerné à la fin du mois de décembre 1970, les prix suivants :

Prix pour des ouvrages symphoniques de grandes proportions :

Mihail ANDRICU, — pour la *X-e Symphonie.*

Concise comme expression, la *X-e Symphonie* de Mihail Andricu demeure fidèle au credo du compositeur qui, on le sait, est un des créateurs de l'art symphonique fondé sur des éléments de mélos roumain, intégrés avec cette cohérence et ce sens inné du style qui lui sont propres. En dehors de ces qualités, tout ensemble remarquables et constantes dans son oeuvre, les derniers ouvrages de Mihail Andricu témoignent de sa préoccupation permanente d'un enrichissement du langage musical, ce souffle nouveau qui lui assure un intérêt accru de l'auditoire.

Prix pour des ouvrages symphoniques de proportions plus réduites :

Corneliu D. GEORGESCU, pour *„Alb-Negru"* *(„Blanc-Noir")*

L'ouvrage symphonique *„Alb-Negru"* de Corneliu D. Georgescu part de l'idée de la réalisation d'un contraste élémentaire entre deux masses sonores. Dans une première section, le contraste s'établit sur l'opposition entre le monde amorphe des sonorités de la percussion et celui, incisif, des groupes compacts des cordes et des instruments à vent. Faisant la relève des éléments de la première section, la deuxième les agglomère sur une pédale de cordes qui se transforme en un grand *cluster.* Avec des fonctions de reprise, la troisième section vient disperser, pulvériser ces éléments.

La musique de l'ouvrage est vive, empreinte de couleur, d'une construction simple et efficiente.

Prix pour des ouvrages vocaux-symphoniques :

Sigismund TODUȚĂ, pour l'oratorio *„Miorița"* *(„Mioritza")*, vers populaires.

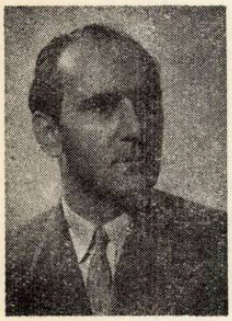
Par l'image toute personnelle et particulièrement suggestive que le compositeur réussit à créer sur les vers de cette ballade populaire tellement connue, l'oratorio *„Miorița"* de Sigismund Toduță s'inscrit comme l'un des ouvrages roumains de musique vocale-symphonique les mieux réalisés des derniers temps.

Conçue pour choeur, orchestre et trois soli, l'oeuvre communique à l'auditoire la teneur affective et philosophique des interventions des personnages du drame, encadrées dans ses parties chorales.

La musique de facture modale et la richesse des subtils mélismes qui ornent tant l'écriture instrumentale que celle des parties chorales, prêtent à l'image musicale sa prégnance et son originalité toutes particulières. L'orchestration — discrète mais irisée de sonorités diaphanes — est conçue dans un esprit de grande économie des moyens, ce qui ne l'empêche pas d'être très expressive.

Prix pour des ouvrages d'opéra et ballet :

Gheorghe DUMITRESCU, pour l'opéra *„Decebal"*



L'opéra *„Decebal"* de Gheorghe Dumitrescu est une vaste fresque intégrée dans un cycle historique de proportions plus amples, dans lequel le compositeur poursuit l'idée de l'héroïsme et des sacrifices accomplis pour la cause du peuple roumain.

Fondé sur un livret de l'auteur, l'opéra *„Decebal"* de caractère essentiellement épique, ne manque pourtant pas de moments de grave intensité dramatique et de quelques passages authentiquement lyriques.

Le discours vocal et instrumental témoignent une fois de plus de la maîtrise d'expression du compositeur Gheorghe Dumitrescu et de sa vocation pour la peinture des tableaux d'époque qu'il rend avec vigueur dans le cadre d'une construction aussi ample que suggestive.

Liviu GLODEANU, pour l'opéra radiophonique *„Zamolxe"* (livret : d'après Lucian Blaga)

En partant de la pièce du poète Blaga, l'opéra *„Zamolxe"* de Liviu Glodeanu exerce une action d'exaltation des valeurs purement humaines en même temps qu'il dépouille le monde transcendantel de son mythe. C'est une ample composition dramatique, en cinq parties, symétriquement disposées par rapport au centre.

Les voix d'hommes sont généralement traitées dans un style de récitatif quasi-parlé ; le choeur et l'orchestre manifestent une structuration modale et le traitement musical en lui-même utilise souvent le procédé des surfaces diverses superposées.

L'ouvrage nous apporte non seulement la preuve de l'évidente capacité de Liviu Glodeanu à créer de suggestives images musicales, mais encore de son art à manier une palette riche en couleur et rythmes.

Prix pour des ouvrages symphoniques-de chambre :

Theodor GRIGORIU, pour *„Elegia pontica"* (*„Elégie pontique"*), vers d'Ovide.

Offrande musicale à la mémoire du poète latin mort sur les rives du Pont Euxin après y avoir éparpillé les années de sa vie d'exil, l'oeuvre *„Elegia pontica"* de Theodor Grigoriu est conçue pour une voix de basse-baryton, choeur de voix de femmes et un ensemble instrumental comprenant 6 altos, 6 violoncelles, 6 contrabasses et 6 instruments à vent. Le discours musical se déploie surtout dans un registre moyen et grave, en utilisant la technique des sons droits, des attaques diverses et des jeux de nuances.

En s'efforçant de tirer de quelques tournures mélodiques byzantines et grégoriennes, ainsi que de l'emploi de la technique des petits intervalles, tout un univers mélodique de cachet antique mais d'une allure manifestement contemporaine, dans une réalisation particulièrement fignolée, le compositeur témoigne par cet ouvrage d'un stade très caractéristique et significatif de son penser musical actuel. La voix entonne des passages du texte latin de la *III-e Elégie* d'Ovide.

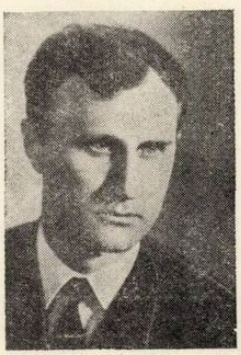
Prix pour des ouvrages de musique de chambre :

Nicolae COMAN, pour *„Şase lieduri" („Six lieder")*, vers de Sapho, Michelangelo, Sandburg et Mariana Dumitrescu.

Doué d'un penchant tout particulier pour le *lied*, Nicolae Coman dénote sa fine sensibilité et ses dons rééls de poète en poursuivant dans sa musique vocale l'essence poétique des vers, ce qui enveloppe les *lieder* compris dans ce cycle d'un climat spécial en même temps que clairement contourné.

Prix pour des ouvrages de musique chorale :

Anton ZEMAN, pour la *Suite pour choeur mixte*, vers populaires.



Ouvrage significatif pour ce jeune compositeur, car il témoigne de son vigoureux talent, qui le fait se sentir à son aise tant dans le maniement — plein de fantaisie et de vivacité — du discours mélodique, que dans la maîtrise de l'art polyphonique.

Prix pour des chants pour enfants et *Prix pour des chants de masses :*

Doru POPOVICI pour *„Ţara"* (*„Pays"*), vers de Maria Banuş, et pour *„României"* (*„À la Roumanie"*), vers d'Eminescu.

Dans son chant *„Ţara"*, le compositeur Doru Popovici manifeste sa grande sensibilité à l'égard du délicat univers musical des enfants.

Prix pour des ouvrages de musique d'opérette — comédie musicale :

Radu ŞERBAN, pour sa musique à l'opérette *„Cafeaua cu lapte de adio"* (*„Café-au-lait d'adieu"*) livret d'Aurel Storin.

Le prix de la meilleure comédie musicale est revenu au compositeur Radu Şerban, pour sa musique de la pièce *„Cafeaua cu lapte de adio"*. La simplicité, le bon goût et cette délicate note de lyrisme, propres au compositeur, s'y font jour.

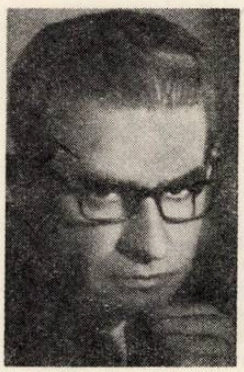
Prix pour la musique légère de danse :

George GRIGORIU, pour *„Neuitate"* (*„Inoubliables"*), paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu.

Avec *„Neuitate"*, George Grigoriu prouve que la chanson à la mode, tout en apportant ces traits de grande accession et de spontanéité qui conquèrent le public, peut parfaitement bien être empreinte du cachet personnel de son compositeur ainsi que des saines traditions de la musique légère roumaine.

Prix pour la musique légère — de variétés :

Laurenţiu PROFETA, pour *„Cîntece ţigăneşti"* (*„Chansons tziganes"*), paroles de Miron R. Paraschivescu.



Sur des paroles de Miron Radu Paraschivescu, les pièces qui forment le cycle *„Cîntece ţigăneşti"* sont le produit d'un art de haute tenue artistique, en un genre assez peu pratiqué dans le cadre de la musique légère roumaine : ce genre qu'on pourrait désigner par le terme de „chanson roumaine", visant par là l'art des laoutari. L'orchestration, vivement coloriée, souligne parfaitement bien et dans une atmosphère très moderne, le climat créé par les paroles.

Prix pour la musique légère — chansons lyriques :

Vasile VESELOVSCHI, pour *„Copiii din Bucureşti"* (*„Les gosses de Bucarest"*), paroles de M. Puiu Maximilian.

Avec des moyens caractéristiques de la musique légère, le compositeur Vasile Veselovschi crée une miniature fort expressive dans sa chanson *„Copiii din Bucureşti"*, par laquelle il réussit à rendre cette atmosphère légèrement nostalgique, teintée d'une pointe d'humour, qui constitue en un mot „le climat de Bucarest", tel que nous l'évoquent les paroles de M. P. Maximilian.

Prix pour la musique de fanfare :

Dumitru EREMIA, pour *„Evocare"* (*„Évocation"*), poème vocal-symphonique, vers Valeriu Cîmpeanu.

Incontestable contribution à l'oeuvre d'enrichissement du répertoire roumain de la musique pour fanfare, le poème *„Evocare"* de Dumitru Eremia, écrit sur les vers de V. Cîmpeanu, constitue un hommage à la mémoire des héros tombés pour le progrès de la Patrie. Il se distingue par un soufle d'héroïsme qui le couvre du commencement à la fin.

★

Prix pour des ouvrages didactiques, de folklore et de critique musicale :

Gheorghe CIOBANU, pour *„Lăutarii din Clejani"* (*„Les laoutari de Clejani"*).

En désignant les sources de la vie par le terme de *„mirabila sămînță"* („l'admirable semence"), le poète-philosophe découvre une lumière dans les ténébreux tréfonds de notre existence : le chant. „Palpită în visul semințelor / Un foșnet de cînt și miez de grădină, / Un veac pădureț, / Popoare de frunze, / Ș'un murmur de neam cîntăreț". (Dans le rêve des semences s'agitent / Un bruit de chant et le coeur d'un jardin, / Un siècle de forêts, / Un peuple de feuilles, / Et le murmure d'une race chanteuse".

Cette „race chanteuse" est celle à qui le poète appartient, celle à qui appartiennent les rhapsodes, ces gardiens de l'ancestrale histoire non écrite, chargés à travers les âges de chanter l'amour du beau et l'amour du soleil de leur race.

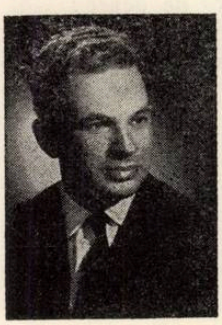
La signification de ces rhapsodes, l'importance des „laoutari" dans l'affirmation du génie artistique national, est encore loin d'avoir été étudiée comme elle le mérite, et le type spirituel, la silhouette sociale et professionnelle de ces „porteurs et faiseurs" de musique, sont encore loin d'avoir été examinés en profondeur. Néanmoins, les témoignages ne manquent pas, depuis les observateurs d'époque à Bălcescu et à Liszt, que le merveilleux épisode du couronnement du grand Voïévode roumain, unificateur des trois pays de même race, le Voïévode Michel, a eu lieu à Alba-Iulia aux sons d'une escorte de laoutari, et qu'à travers le monde, bien avant qu'Enesco soit né, l'âme roumaine s'est épanchée par le truchement de l'art admirable de Barbu Lăutaru et de ses congénères, maîtres achevés de cet art multiséculaire.

Une vaste littérature existe évidemment, consacrée aux laoutari, dans notre pays comme ailleurs ; nous avons le devoir de la rassembler et de la présenter en de nouvelles synthèses ; il y a également le bel effort de nos années d'études et de multiple appréciation de l'art des ménétrels ; George Breazul, Zeno Vancea, Tiberiu Alexandru, et tant d'autres noms d'etnographes et de folkloristes de valeur, du passé aussi bien qu'actuels, qui ont tant fait dans ce domaine.

Parmi eux, Gheorghe Ciobanu apporte une contribution diversement concrétisée, mais toujours empreinte de son zèle passionné et de sa fine compétence en la matière. Il donne à présent *Lăutarii din Clejani (Les laoutari de Clejani)*, une monographie digne de tous les éloges. Mettant à profit les recherches de toute une vie d'études portant sur le problème des ménétrels roumains en général et sur ce thème (des laoutari de Clejani) en particulier, le livre du Prof. Ciobanu ne représente pas seulement une réalisation dans l'occurence, mais — de manière générale — un modèle d'alliance entre le goût personnel pour les traditionnelles valeurs de la culture nationale et l'esprit critique, la probité scientifique et la compétence. Captivé par la couleur d'époque, l'argument archaïque ou contemporain, le lecteur sort ensuite instruit du parcours de ces pages qui analysent le contenu et la structure du répertoire actuel des ménétrels, et qui dissipent, par ailleurs, ces confusions de vieille date concernant l'impureté de leur style ou l'altération de leur sentiment poétique à cause des servitudes matérielles que leur impose la pratique du métier. Le kaléidoscope des influences orientales et occidentales se déploie dans une claire ordonnance par rapport au fond ancestral du mélos indigène et les ressources rythmiques-mélodiques, harmoniques-modales, ainsi que l'art de l'improvisation, sont présentés par l'auteur comme des sources d'inspiration virtuellement viables et intéressantes pour le compositeur et le musicologue contemporain.

Il me fut donné de ressentir une joie patriotique en même temps qu'une fierté de collègue, en faisant résonner dans un amphithéâtre de la Sorbonne des mélodies et des propos de haute tenue scientifique détachés du livre de Gheorghe Ciobanu, pour en faire un vivant témoignage de la maîtrise des laoutari roumains de nos jours et de la valeur de nos recherches actuelles en ce domaine.

Alfred HOFFMAN, pour *Volum de critici muzicale (Volume de critiques musicales)*



Vénérable modalité de manifestation de la conscience musicale publique dans notre pays, la critique musicale — en commençant par Cezar Bolliac et Nicolae Filimon — a toujours été, au fil des époques et des *credos* artistiques, la cause et le thème des

plus vifs débats sur ce qu'elle devrait être pour atteindre son véritable but.

A l'encontre de l'appréciation généralement accordée à cette activité pendant le passé de notre vie musicale, je suis d'avis qu'elle était, du temps de Jora, de Brăiloiu, de Breazul et d'Alessandrescu, à la hauteur des plumes illustres qui signaient à cette époque les contributions de critique littéraire et d'art plastique. Car, c'était avec le même patriotisme et la même clairvoyance professionnelle, le même amours des valeurs nationales et la même véhémence d'opposition contre les non-valeurs — autochtones ou étrangères — que les musiciens d'alors mettaient dans leur oeuvre aussi bien que dans la vie artistique, qu'ils militaient pour le redressement des moeurs de l'époque dans le domaine de l'art.

Dès lors, comment allons-nous apprécier l'activité de la critique d'art actuelle ? Comment, par quels moyens, jugerons-nous qu'elle se déploit dans la lumière des bonnes traditions (sans omettre qu'il a toujours existé, en ce domaine comme en tout autre, de piètres échafaudages de dilettantes ou des plaidoyers aussi faux qu'étroits) ou des véritables désiderata artistiques contemporains ? C'est là, un des plus importants devoirs qui n'incombe pas seulement à l'Union des Compositeurs, mais à tous les facteurs de culture et ce sont là, tout premièrement, des questions qui se posent à la critique de nos jours.

Ce qui, cependant, appartient à l'Union des Compositeurs est le débat périodique (malheureusement, rien qu'à son siège) autour des aspects théoriques et concrets de l'activité critique musicale, la publication — avec de louables sacrifices — des recueils de chroniques du passé pour en faire un modèle du genre et le décernement de prix pour les meilleures contributions actuelles.

C'est le cas du volume d'Alfred Hoffman. Certes, la manière dont l'auteur de ces chroniques et études de la vie musicale, signale ses appréciations personnelles ou estime — selon son opinion — de la valeur de l'un ou l'autre des événements musicaux qu'il relate, cette manière, disons-nous, peut ne pas toujours susciter l'unisson des avis et même, se pourrait-il, que, parfois, ses opinions ne représentassent pas des avis définitifs. Mais, ce qui est exemplaire chez Alfred Hoffman est sa tenue professionnelle, sa probité „d'homme du métier", sa répulsion, par principe, devant tout profit immédiat et concret qu'il en pourrait tirer, son horizon si vaste, s'étendant depuis l'activité d'interprétation à celle de création, depuis les manifestations artistiques de premier ordre à celles de modestes amateurs, depuis l'aire restreinte de la musique nationale aux problèmes de la vie musicale internationale.

En respectant donc l'activité du critique, non par un silence critique, mais par la critique de ses opinions, nous pouvons mettre sous le signe de l'interrogation certaines des affinités artistiques de l'auteur, mais nous ne saurions en aucun cas douter de sa compétence en matière de références de spécialité ; nous pouvons également souhaiter le voir s'engager — comme d'ailleurs nous le souhaitons à chacun parmi nous — sur la voie si épineuse du problème des rapports entre créateur, interprète et public, mais nous ne saurions confondre les chroniques d'Alfred Hoffman avec l'une quelconque de ces „improvisations de moment" qui pullulent dans nos journaux, ni même avec n'importe laquelle de ces chroniques médiocres, anonymes, car son actuelle contribution — chroniques d'une année — nous met devant les yeux de l'esprit, comme dans un miroir, l'image de ce qui mérite d'être diffusé et fécondé, afin que notre activité de débats publics autour de la musique accomplisse sa véritable mission.

Prix pour des ouvrages d'esthétique et de vulgarisation :

Dumitru BUGHICI, pour *Forme muzicale (Formes musicales).*

Si les efforts des musiciens roumains précurseurs aussi bien que de la période d'affirmation de l'école nationale moderne, visaient à une définition esthétique et stylistique de la musique dans son propre périmètre de manifestation et à l'éducation musicale du public, comme un corolaire des attributs sociaux que représente la musique, de nos jours un impératif tout nouveau est venu s'ajouter, celui du postulat esthétique, autrement dit de la participation active aux débats concernant la fonction et les éléments caractéristiques de la musique au sein de notre société contemporaine. S'il est vrai que, par le passé, cette tendance à militer, de sur des positions personnelles, pour établir la destinée universelle de la musique, avait des représentants de marque, depuis Dimitrie Cuclin à Alfred Alessandrescu, de nos jours, tout compositeur, de quelque génération qu'il soit, trouve de son devoir de doubler son activité créatrice par une seconde, théorique. Ce qui fait que de la manière la plus naturelle, on découvre aujourd'hui un rapport forcément nécessaire entre les convictions théoriques et les oeuvres créées par les compositeurs, l'exception ne se manifestant que dans la nuance et la concordance de temps et de valeur de ces deux plans d'activité.

Dans ce contexte, nous considérons comme significatif le fait que les conceptions personnelles de chaque compositeur ne concernent pas seulement les implications d'ordre social-esthétique ou le langage de la musique contemporaine, mais portent aussi bien sur l'héritage classique, dont le compositeur en cause détache l'importance pour l'actualité et l'avenir. C'est à ce rapport logique de situations et de tendances que nous devons tant de contributions théoriques dans lesquelles les grandes époques et courants, les genres et les formes sont éclairés par les acquisitions de la science, l'expérience de la pratique et l'ardeur pathétique des convictions personnelles. La pensée musicale roumaine contemporaine s'en trouve enrichie, car — à travers la complexité contradictoire des principes et des valeurs qui l'animent — ces contributions expriment un reflet des réalités du monde de la création musicale, de celui de l'enseignement, en un mot de la vie musicale, bref, un reflet de notre idéologie contemporaine.

C'est dans ce cadre que nous plaçons le cycle d'ouvrages par lesquels Dumitru Bughici rejoint les auteurs de traités et études de contenu instructif-éducatif. Après *Suite şi Sonate (Suites et Sonates),* le volume *Forme muzicale (Formes musicales)* constitue, en fait, une préparation à l'entendement des formes citées ci-dessus, considérées du point de vue de la conception de base professée par l'auteur. Cette conception souligne la valeur fondamentale et immortelle de la tradition, sa force génératrice de nouveauté, sa teneur humaniste maintenue avec persévérence. L'auteur envisage théoriquement et

analytiquement les influences les plus modernes des grands principes propres à la musique populaire et classique, en ce qui concerne les éléments de base du discours musical et leur assemblage, sur les formes et les genres typiques du lied, du rondeau, de la variation et de la fugue. Fidèle — sans concessions — à ces principes, Dumitru Bughici fait montre pourtant d'un esprit ouvert aux possibilités de toute sorte qui s'offrent pour une continuation créatrice de ces formes dans l'actualité artistique de notre monde contemporain. Il étaie sa thèse d'exemples qui citent dans un suggestif côte-à-côte des chefs-d'oeuvres aussi bien que des créations signées par des noms inconnus. L'investigation des matériaux est le mérite rigoureux de l'auteur, l'écclectisme théorique — positif ou négatif — faisant presque complètement défaut à sa contribution. L'intérêt du livre augmente du fait de l'analyse de certaines créations musicales universelles de notre siècle et notamment d'un nombre considérable d'ouvrages roumains. Ce fait, du reste, rend le livre d'autant plus intéressant pour les musiciens professionnels. Enfin, l'ouvrage de Dumitru Bughici apporte la preuve d'une force de pénétration accrue en ce qui concerne le phénomène abordé, servie par un style efficace et adéquat.

George SBÂRCEA, pour *Mihail Jora*

Du point de vue de sa formation artistique, ayant été nourri à la confluence de deux grandes écoles de la musique européenne, Mihail Jora a su consacrer au développement de notre musique nationale tous ses dons innés et toute sa science acquise pendant ses jeunes années d'études et décuplée au prix d'opiniâtre travail durant sa féconde carrière. En effet, Jora devait donner la *Burlesque* à un moment où les échos de l'art romantique se prolongeaient encore, anachroniquement et où l'ethnographie décrétait à peine sa préemption, comme, d'ailleurs, en tant que continuateur d'Enesco, il créera ses *Paysages moldaves* lorsque l'inspiration à la source mythologique allait devenir la solution facile de l'aspiration à l'universel.

Après avoir été l'exemple d'un art foncièrement novateur dans l'entre-deux-guerres, l'oeuvre de Jora, atteignant à sa maturité et arrivée au sommet de sa perfection, représente l'image, tout ensemble ferme et brillante, de notre culture, à un moment où les tentatives les plus surprenantes s'affrontent dans le paysage sonore de notre société contemporaine.

En donnant à son ouvrage le sous-titre *Biografia unui compozitor român din secolul XX (Biographie d'un compositeur roumain du XX-e siècle)*, George Sbârcea invite le lecteur à découvrir parmi les zéleux efforts du maître roumain la voie même qu'ont parcourue la musique nationale et notre culture, cette voie qu'elles continuent de suivre et qu'elles ne quitteront pas. Avec un art littéraire parfait et un sens de la musicologie plein d'acuité, l'auteur de cette admirable monographie ouverte sur l'actualité, relève la participation active et significative de la musique dans l'affirmation de notre entité nationale ainsi que dans les importantes mutations d'ordre social-historique et culturel que la spiritualité roumaine traverse depuis plus d'un demi-siècle. Evitant aussi bien les méandres compliqués d'un contexte extra-musical trop accentué que ceux de l'analyse musicale élaborée — par simple goût de l'élaboration intellectuelle —, le livre de George Sbârcea se distingue par la densité des idées, le dosage intelligent des détails, par l'esprit et la mesure des évocations empreintes de lyrisme ou de la documentation des faits, par la clarté de la conception esthétique, enfin par l'attrait du récit. Et puisque de belles et nombreuses pages restent à être écrites sur la musique et le noble labeur du musicien roumain sur le champ artistique national et puisque notre manière de comprendre „l'aujourd'hui" sera demain certainement plus perspicace, l'ouvrage de George Sbârcea constitue pour le moment l'hommage le plus vibrant et le plus complet qu'on ait jusqu'ici apporté à Mihail Jora, véritable et excellente préface aux exégèses qui attendent leurs auteurs dans cet important chapitre de l'art et de la culture roumaine.

VASILE TOMESCU

ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Section de musique symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

BRÂNDUŞ, Nicolae, *„Phtora"*, pièce pour ensemble instrumental de proportions variables ; *„Match" („Phtora" — II-e valence)*, pièce pour musique de chambre ; *Idéophonie*, voix et instruments; BRÂNZEU, Nicolae, *Sonate pour cor et piano ; Sonate pour violoncelle et piano ;* BUGHICI, Dumitru, *Sonate pour orch. à cordes ;* GEORGESCU, Corneliu, D., *„Choral"* pour flûte, vibraphone, célesta, piano et cordes ; TÜRK, Peter H., *Trois pièces pour quintette d'instruments à vent.*

Dans le cadre de la même Section, ouvrages consacrés au Semi-Centenaire du P.C.R. :

ARVINTE, Constantin, *„Slavă Partidului, lumină !" („Gloire au Parti, lumière !")*, cantate, paroles M. Block : BARBERIS, Mansi, *Variations symphoniques ;* GHECIU, Diamandi, *Uvertura festivă (Ouverture de fête) ;* ŢĂRANU, Cornel, *„Cîntare unui ev aprins" („Chant à un siècle enflammé")*, cantate, paroles N. Labiş.

Section de musique de masses, chorale et pour enfants :

ALEXANDRESCU, Ion, *„Ţară mîndră, nouă ţară" („Fier pays, nouveau pays")*, paroles V. Liman ; BRATU, Teodor, *„Două cîntece ostăşeşti" („Deux chants militaires") ; „Partidului" („Au Parti") ; „In memoriam Doftana" ; „Partidul" („Le Parti")*, paroles du compositeur ; COMIŞEL, Florin, *„Partid al vieţii noastre, soare" („Oh ! Parti, Soleil de notre vie")*, paroles V. Bîrna ; CHIRIAC, Mircea, *„Meşteşugul" („Métier")*, paroles N. Nasta ; *„Cîntec de drumeţie" („Chant de route")*, paroles R. Costăchescu ; *„Cîntec de seară" („Chanson du soir")*, paroles G. Moraru ; IANCU, Mişu, *„Partid, părinte al tinereţii" („Parti, père de la jeunesse") ;* NEGULESCU, CLAUDIU, *„Puişor depărtişor" („Lointainement") ; „Păcăleală, păcălici" („Farses")*, paroles St. Tita ; ORASCU, Lulu, *„In scrînciob" („Balançoire")*, suite chorale pour enfants, paroles Marcel Marcian ; POPESCU, Zaharia, *„Sus pe Crişuri şi pe Mureş" („La-haut dans la vallée des Criş et du Mureş")*, triptyque ; *„Partid al comuniştilor români" („Parti des communistes roumains")*, paroles M. Cosma ; *Pastel*, paroles I. Gh. Boldici ; SARCHIZOV, Sergiu, *„Pasărea măiastră" („L'oiseau bleu")*, paroles I. Horea.

Section de musique légère, de danse et d'opérette :

ALBIN, Anatol, *„Nina, te ador" („Nina, je t'adore")*, pièce pour orch. ; *„Te iubim, ţară dragă" („Nous t'aimons, cher pays")*, paroles M. Cosma ; BOGARDO, Florin, *„Iertarea" (Pardon")*, paroles Ioana Diaconescu ; DELMAR, Florentin, *„De dragul dragostei" („Par amour de l'amour")*, paroles Al. Felea ; GIROVEANU, Aurel, *„Ştrengărel" („Petit gamin")*, paroles I. Ruş ; *„Romeo şi Julieta nu mor niciodată" („Roméo et Juliette, immortels"*, musical, livret I. Serban, d'après D. D. Pătrăşcanu ; GRIGORIU George, *„Noi sîntem drumeţii veseliei" („Nous sommes les touristes de la gaieté") ; „De ziua mamei mele-ţi scriu" („Je t'écris le jour de fête de ma mère") ; „A doua tinereţe" („Seconde jeunesse")*, paroles, A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; LUNGU, Florian, *„Nimic mai simplu" („Rien de plus simple")*, pièce pour orch. ; *Fabula*, paroles Cecilia Silvestri ; MALAGAMBA, Sergiu, *„Ieri" (Hier")*, paroles A. Jugastru ; PROFETA, Laurenţiu, *„În tabără la noi" („Chez nous, au camp")*, paroles C. Teodori ; *„Excursioniştii" („Les excursionistes")*, paroles E. Frunză ; PASSY-MENZEL, Vasile, *„Amurg antic" („Crépuscule antique")*, paroles George Bacovia ; POPA, Temistocle, *„Cîntecele mării" („Les chants de la mer")*, musique pour le fim de même nom ; *„Ca într-o poveste" („Comme dans un conte")*, paroles M. Block ; SOLOMONESCU, Gelu, *„Evrika" („Eurika")*, paroles F. Firea ; ŞERBAN, Radu, *„Această taină să rămînă între noi" („Que ce secret demeure entre nous")*, paroles Const. Cîrjan ; VANICA, Romeo, *„Mioriţa"*, paroles N. Labiş ; *„Pădurea mea" („Ma forêt")*, paroles Topîrceanu ; VESELOVSCHI, Vasile, *„Merit eu"? („Est-ce que je mérite" ?) ; „Mamă, dă-mi un sfat" („Mére, conseille-moi")*, paroles M. P. Maximilian.

Les Cénacles de l'Union des Compositeurs (janvier, 1971) :

● Les *Prix de l'Union des Compositeurs pour l'année 1969* destinés à la création musicale et aux ouvrages de musicologie, ont été décernés dans une séance solennelle. L'allocution d'ouverture a été prononcée par le compositeur Ion Dumitrescu, Président de l'Union. Le compositeur Zeno Vancea, Vice-Président de l'Union, a présenté les prix pour les oeuvres musicales et le musicologue Vasile Tomescu, secrétaire de l'Union et rédacteur-en-chef de la Revue „Muzica" a présenté les prix des ouvrages de musicologie. La séance prit fin après l'audition de quelques courts fragments des oeuvres primées, imprimés sur ruban de magnétophone, que l'auditoire a suivis avec le plus grand intérêt.

● Dans le cadre du cénacle consacré aux „Nouvelles créations symphoniques inspirées par la lutte du Parti", les suivants ouvrages (fragments) ont été présentés et écoutés : *Muzică festivă (Musique de fête)* de Ştefan Zorzor ; *„Casa" („La maison")* cantate de Ştefan Mangoianu ; *„Porţile luminii" („Les portes de la lumière")*, ouverture de fête d'Adalbert Winkler et *„Gloria" („Gloire")*, cantate de Liviu Glodeanu.

● Dans le cadre du premier Symposion de la série „Art et Sciences", les compositeurs Ovidiu Varga, Liviu Glodeanu, Eugen Wendel, Nicolae Brânduş et Corneliu D. Georgescu ont présenté des rapports sur les relations entre l'art et les sciences, à partir des exigences spirituelles de notre société contemporaine.

● Dans le cénacle consacré aux rencontres des chorales d'élite d'amateurs et dans le cadre duquel un concert de musique chorale roumaine et de chants de masse s'est déroulé, bénéficiant du concours des Syndicats Sanitaires de Bucarest (dir. Mircea Diaconescu) et de celui de la Chorale „Gheorghe Danga" (dir. A. Goreaev-Soroceanu), les pièces ci-dessous ont été offertes à l'écoute attentive de l'auditoire : *„Pămînt al ţării mele" („Terre de mon pays")*, de Zaharia Popescu ; *„Barbu Lăutaru"* de Vasile Timiş ; *„Imn bizantin" („Hymne byzantine)* de Doru Popovici ; *„Colindiţa" („Petite colindă")* de Radu Zamfirescu ; *„In cinstea marii sărbători" („En hommage à la grande fête")* de Laurenţiu Profeta ; *„Partid al vieţii noastre soare" („Oh ! Parti, soleil de notre vie")* de Florin Comişel : *„Cîntec din Oaş" („Chanson de l'Oaş")* de Sergiu Sarchizov ; *„Mioriţa"* de Mircea Neagu : *„Partid stegar al libertăţii" („Parti, porte-drapeau de la liberté* de Teodor Bratu ; deux choeurs de l'oratorio *„Tudor Vladimirescu"* de Gheorghe Dumitrescu.

ILEANA RAŢIU

PREMIÈRES AUDITIONS ROUMAINES
— janvier 1971 —

ANDRICU, Mihail, *IX-e Simphonietta*, Bucarest, 8/9 I, Orch. Phil. „George Enescu" de Bucarest, dir. : George Byrd (U.S.A.) ; BARBERIS, Mansi, *Deux lieder sur des vers de Mariana Dumitrescu*, Bucarest, 26 I, Dan Mușetescu — voix — et Nicolae Rădulescu — piano; BRÂNDUŞ, Nicolae, *6 miniatures pour orchestre*, Bacău, 22/23 I, Orch. de la Phil. d'Etat, dir. : Ovide Bălan ; CIORTEA, Tudor, *Variations pour piano et orchestre, sur un thème de noël*, Bucarest, 21 I. Orch. symph. de la RTV-Roum., dir.: Angel Surev (Yougoslavie) : GEORGESCU, Cor-

neliu, D., *„Continuo"*, Bucarest, 28 I, Orch, symph. de la RTV-Roum., dir. : Emanuel Elenescu ; HOINIC, Mircea, *I-e Symphonie,* Ploiești, 12 I. Orch. Phil. d'Etat, dir. Corneliu Dumbrăveanu ; MOROIANU, Bogdan, *Symhonie,* Craiova, 23/24 I, Phil. „Oltenia" de Craiova, dir. : Teodor Costin ; POPA, Aurel, *Miniatures concertantes pour flûte, clarinette, basson, cor et orch.,* Cluj, 30/31 I, Orch. Phil. d'Etat, dir. ; Lorand Szalman ; STOIA, Achim, *Divertissement no. 1,* Jassy, 16—17 I. Orch. Phil. „Moldova", dir. : Ion Baciu ; VANCEA, Zeno, *Quatuor no. 5,* Bucarest, 25 I, le Quatuor „Philharmonia".

NOUVEAUTÉS AUX EDITIONS MUSICALES

Partitions :

BOBESCU, Constantin, *Paraphrase,* sur le thème de la *Horà Staccato* de Grigoraș Dinicu, pour quintette d'instruments à vent: partition et parties; MARBE, Myriam, *„Ritual pentru setea pământului („Rituel de la soif de la terre") :* POPA, Aurel, *Concertino,* pièce p. orchestre ; PORFETYE, Andreas, *II-e Symphonie ;* ȚĂRANU, Cornel, *Lieder,* voix et piano ; VIERU, Anatol, *Symphonie,* pour 15 instrumentistes et voix.

Livres :

BĂLAN, George, *Arta de a înțelege muzica (L'art de comprendre la musique) ;* BĂLAN, Teodor, *Copilăria unor mari muzicieni (L'enfance de quelques grands musiciens) ;* DELAVRANCEA, Cella, *Arpegii în ton major (Arpèges en majeur).*

Traductions :

ARSENESCU, Adina, *Puterea muzicii* par Georges Duhamel ; SAVA, Lidia et BERECHET, Mihai, *Maria Callas* par Camilla Cederna ; SBÂRCEA, George, *Stradivari* par György Szántó.

MUSIQUE ROUMAINE SUR DISQUES „ELECTRECORD"

ECE 0455

Auteur de comédies musicales et d'opérettes, le compositeur Ion Hartulary-Darclée est présenté sur ce disque par l'une de ses oeuvres symphoniques les plus connues : la suite *„În lunca Siretului" „(Les boqueteaux du Bas-Sireth").* Composée de trois parties *(„Apus de soare pe Ceahlău" — Coucher de soleil sur le Ceahlău — ; „Sub poale de codru verde" — A l'orée du bois vert — ; „Hora de la Cotnari" — Horà de Cotnari —),* la suite symphonique témoigne du profond attachement du compositeur pour les paysages moldaves, dont il tire la sève de son inspiration, ainsi que pour les souvenirs d'enfance résonnant dans la chanson et dans la danse populaires de cette contrée.

La seconde face du disque nous offre l'occasion d'écouter deux rhapsodies : la *Rhapsodie no. 1,* op. 14, de Marțian Negrea et la *Rhapsodie roumaine* pour violon et orchestre d'Emmanuel Elenescu, avec Ion Voicu (solo violon, dans le second ouvrage).

Tous les morceaux du disque ci-dessus sont exécutés par l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion Roumaine, dir. : Emanuel Elenescu.

ECE 0457

Un disque réunissant deux sonates qui appartiennent à des musiciens roumains de la même génération : Pascal Bentoiu et Valentin Gheorghiu.

La *Sonate pour violon et piano,* op. 14 (1962) de Pascal Bentoiu, écrite en deux parties, représente les facettes d'un ensemble de mêmes thèmes et de même architectonique, unitaire par sa structure cyclique, exposée sous la forme de deux thèmes — présentés dans les deux parties, mai souvent transformées comme expression et mouvement.

La *Sonate pour violoncelle piano en si mineur* (1950) d[illegible] lentin Gheorghiu, offre l'i[illegible] pianiste bien connu en tant que créateur d'un ouvrage conçu à la manière post-romantique, traversée par un intense souffle lyrique, qui n'est pas sans rappeler ça et là certaines intonations de la musique populaire.

Les enregistrements présentent Valentin Gheorghiu au piano (dans les deux ouvrages) accompagné au violon par Stefan Gheorghiu et au violoncelle par Radu Aldulescu.

Șt. BONEA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Probleme actuale ale creației noastre muzicale în lumina documentelor întîlnirii conducerii de partid și de stat cu oamenii de literatură și artă (planșă)
Premiile Concursului de creație muzicală în cinstea Semicentenarului Partidului
Premiile la Concursul coral „Ion Vidu" pe anul 1970
Teodor Bratu (muzica și versurile)
Cinci decenii — cinci cununi (planșă)

PROBLEME ȘI ASPECTE ALE MUZICII CONTEMPORANE

Liviu Glodeanu
Criterii științifice în analiza operei de artă 1
Corneliu Dan Georgescu
Asimilarea tradiției și spiritul creator . . 3
Ovidiu Varga
Muzica și știința 5
Eugen Wendel
Aspecte ale raportului dintre artă și știință 8
Nicolae Brînduș
Experimentul și muzica 12

NOI CREAȚII ROMÂNEȘTI

Luminița Vartolomei
Simfonia a VII-a „Energia" de Wilhelm Berger, dedicată Semicentenarului 14

DIN ISTORIA MIȘCĂRII MUNCITOREȘTI

Cristian Ghenea
Aspecte militante din activitatea muzicienilor români 16

VIAȚA MUZICALĂ

PRIME AUDIȚII :
Th. Drăgulescu
Variațiuni pentru pian și orchestră de Tudor Ciortea 20
Myriam Marbe
Cvartetul nr. 5 de Zeno Vancea 21
Doru Popovici
„Continuo" de Corneliu Dan Georgescu . . 21
Dumitru Avakian
„Scoarțe" de Mihai Moldovan 22

★

Grigore Constantinescu
„Così fan tutte" la Opera Română 22
Andreas Porfetye
„Messias" la Filarmonică 24
Mihai Moldovan
Thor Johnson la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii 25
Gr. C.
Cornelia Bronzetti — Gabriel Amiraș . . 25
Recital de lieduri — Dan Mușetescu . . 26
Dumitru Bughici
Gabriela Ijac la Filarmonică 26
Constantin Răsvan
Concert-spectacol dedicat Unirii 27
J.-V. P.
Reîntîlnire cu Josephine Baker 27

DIN ȚARĂ

Dora-Maria David
Iași 28
Boris Chelaru
Craiova 29

★

Dan Negreanu
Convorbire cu Dl. Jack Bornoff 30
S. Georgescu
Ion Ianegic 33

PREZENȚE ARTISTICE PESTE HOTARE

Iosif Sava
Turneul Filarmonicii „George Enescu" . . 33
L. C.
Ansamblul „Doina" al Armatei 35

DE PESTE HOTARE

J.-V. Pandelescu
Însemnări muzicale pariziene 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ion Dumitrescu
Le Cerf d'or — 1971 39
Les Prix de l'Union des compositeurs pour 1969 41
Activités de l'Union des compositeurs . . 47
(en français par Colette Ghimpețeanu)

SOMMAIRE

La création musicale roumaine et les problèmes de grande actualité qui s'y posent à la lumière des documents concernant la rencontre des cercles dirigeants du Parti et d'Etat, avec les gens de Lettres et d'Arts (planche)
Prix du concours de création musicale en l'honneur du Semi-Centenaire du Parti. Prix au Concours de musique chorale „Ion Vidu" de l'année 1970
Theodor Bratu (musique et paroles)
Cinq décennies — cinq couronnes (planche)

PROBLÈMES ET ASPECTS DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Liviu Glodeanu
Critères scientifiques dans l'analyse d'une oeuvre d'art 1
Corneliu Dan Georgescu
Assimilation de la tradition et l'esprit de création 3
Ovidiu Varga
Musique et science 5
Eugen Wendel
Certains aspects des rapports entre l'art et la science 8
Nicolae Brînduș
L'expérimentation et la musique 12

NOUVELLES CRÉATIONS ROUMAINES

Luminița Vartolomei
La VII-e Symphonie „Energie" de Wilhelm Berger, dédiée au Semi-Centenaire du Parti Communiste Roumain 14

DE L'HISTOIRE DU MOUVEMENT OUVRIER

Cristian Ghenea
L'activité des musiciens roumains 16

LA VIE MUSICALE
PREMIERES AUDITIONS

Th. Drăgulescu
Les variations pour piano et orchestre de Tudor Ciortea 20
Myriam Marbé
Le Quatuor no. 5 de Zeno Vancea . . . 21
Doru Popovici
„Continuo" de Corneliu Georgescu 21
Dumitru Avakian
„Scoarțe" („Tapis") de Mihai Moldovan . . 22

★

Grigore Constantinescu
„Così fan tutte" à l'Opéra Roumain . . . 22
Andreas Porfetye
„Messias" à la Philarmonie 24
Mihai Moldovan
Thor Johnson au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision Roumaine 25
Gr. C.
Cornelia Bronzetti — Gabriel Amiraș . . 25
Récital de lieder — Dan Mușetescu . . . 26
Dumitru Bughici
Gabriela Ijac à la Philharmonie 26
Constantin Răsvan
Concert-spectacle dédié à l'Union des Principautés Roumaines 27
J. V. P.
Nouveau rendez-vous avec Joséphine Baker 27

ACTUALITÉS MUSICALES DU PAYS

Dora-Maria David
Jassy 28
Boris Chelaru
Craiova 29

★

Dan Negreanu
Entretiens avec M. Jack Bornoff 30
S. Georgescu
Ion Janegic 33

PRÉSENCES ARTISTIQUES À L'ÉTRANGER

Iosif Sava
La tournée de la Philharmonie „George Enescu" 33
L. C.
L'ensemble musical „Doina" de l'Armée . . 35

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

J.-V. Pandelescu
La vie musicale parisienne 36

Muzica — Nr. 3 — p. 1 — 48 Bucureşti — martie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Casa de cultură din Suceava.

I.P. „Informaţia“ c. 2137

64.421

Preţul lei 7

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 aprilie

4

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 4(221) aprilie 1971

Din cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Congresul al IX-lea al Uniunii Tineretului Comunist

...Partidul nostru, întreaga societate manifestă o preocupare deosebită faţă de formarea şi educarea tinerei generaţii în spiritul înaltelor idealuri ale socialismului şi comunismului, ale dreptăţii şi egalităţii sociale, ale eticii noii noastre orînduiri. Un loc esenţial în activitatea desfăşurată în acest sens ocupă însuşirea de către tineretul nostru a concepţiei celei mai înaintate despre lume şi viaţă, concepţia materialist-dialectică. În lumina acestei filozofii trebuie să-şi cristalizeze fiecare tînăr, fie el muncitor, ţăran sau intelectual, idealul de viaţă, atitudinea faţă de cerinţele şi interesele superioare ale societăţii. Desigur, noi nu înţelegem prin aceasta acumularea unor noţiuni politice generale, a unei sume de teze şi principii scolastice, ci lărgirea continuă a orizontului de înţelegere a lumii şi vieţii, pe baza cunoaşterii a ceea ce a creat mai de preţ mintea umană, a ceea ce oferă cuceririle cunoaşterii moderne.

Numai însuşind tot ceea ce este mai de preţ în ştiinţă şi cultură, poţi deveni un bun comunist, poţi fi un bun constructor al noii orînduiri sociale...

...Tineretul patriei noastre creşte în spiritul nobilelor principii ale internaţionalismului socialist, ale stimei şi solidarităţii faţă de lupta revoluţionară a clasei muncitoare de pretutindeni pentru libertate naţională şi socială, ale solidarităţii cu tineretul din ţările socialiste, cu tineretul din ţările care se ridică pentru scuturarea jugului dominaţiei străine, pentru independenţa naţională, cu masele largi de tineri înaintaţi din toate ţările lumii.

Activitatea de educaţie comunistă a tineretului are un caracter complex şi de mare răspundere ; la desfăşurarea ei trebuie să-şi aducă contribuţia şcoala, Uniunea Tineretului Comunist, organismele de informare în masă, presa, radioteleviziunea, toate instituţiile cultural-artistice. Avem pretenţia ca toate aceste organisme să facă mai mult în viitor pentru a contribui la formarea tinerei noastre generaţii. Un rol deosebit, revine, de asemenea, compozitorilor, tuturor artiştilor care, prin operele lor, au menirea de a contribui la elevarea spirituală a tinerilor, la închegarea acelor trăsături de caracter, de gîndire şi sensibilitate proprii omului de tip nou care construieşte socialismul şi pe care îl creează, la rîndul ei, orînduirea socialistă şi comunistă.

Putem spune că, pe lîngă marile realizări şi contribuţia adusă de aceste sectoare de creaţie, am avea pretenţia ca în viitor să apară opere şi mai bune, cu un conţinut de idei mai bogat, care să ţină seama de cerinţele şi concepţiile noi în care creşte tineretul nostru...

ION DUMITRESCU

Probleme actuale ale muzicii noastre*)

Compozitorul ION DUMITRESCU, președintele Uniunii compozitorilor, a făcut mai întîi o expunere asupra planului de acțiuni pe care Uniunea le-a întreprins pentru cinstirea aniversării partidului, oprindu-se apoi asupra unor probleme ale creației muzicale.

Vreau să vă spun — a arătat președintele Uniunii compozitorilor — că preocuparea de căpetenie a conducerii noastre, a birourilor de creație și a tuturor este păstrarea unui echilibru cît se poate de just, de perfect între toate tendințele, între toate stilurile, între toate preocupările, între toate temperamentele și individualitățile care în momentul de față lucrează în sînul Uniunii noastre. Fiecare compozitor, după planul de activitate ce și-l întocmește, are asigurat cadrul necesar în care să se poată dezvolta nestînjenit, să se afirme multilateral. În acest sens, în acest context, nu pot să nu-mi manifest dezacordul total, totala mea dezaprobare față de acele voci agresive de peste hotare, care țin să demonstreze insistent că în Uniunea compozitorilor tinerii avangardiști, modernişti, structuraliști sînt striviți, sînt oprimați și că în comisiile de creație, din cauza grupului compact al vîrstnicilor, tinerii nu pot să-și afirme părerile. Și, de asemenea, nu pot să fiu de acord cu aceleași voci agresive care sofisticheză spunînd că dacă n-ar fi apărut structuralismul în muzica noastră, am fi rămas cu o sută de ani mai în urmă.

În continuare, compozitorul Ion Dumitrescu, ocupîndu-se de cîteva probleme principale ale genurilor de creație, a subliniat că opera, baletul, opereta cu subiect actual, cu teme luate din munca, din viața oamenilor de astăzi, nu au ajuns să ilustreze cu forță aceste subiecte. Se constată unele rămîneri în urmă în ce privește muzica simfonică și muzica de cameră.

Muzica corală cunoaște în schimb un reviriment deosebit.

În ceea ce privește muzica ușoară, noi, la Uniunea compozitorilor — a arătat Ion Dumitrescu — ne străduim prin toate mijloacele s-o încurajăm, s-o ridicăm.

Vorbitorul s-a ocupat, în continuare, de problemele muzicologiei, domeniu cu totul tînăr în țara noastră și care, datorită activității de cercetare intense, cunoaște o adevărată înflorire. Problema ce se pune cu acuitate în acest domeniu este realizarea unei lucrări de istorie a muzicii românești, deziderat ce va putea fi înfăptuit prin eforturile conjugate ale tuturor factorilor cu preocupări de investigare a culturii române.

A criticat, totodată, unele publicații culturale pentru caracterul diletantistic al cronicilor muzicale pe care le publică, insuficienta pregătire profesională a unor cronicari.

După ce a trecut în revistă unele aspecte ale învățămîntului muzical, vorbitorul a abordat în continuare problema interpreților muzicali, care pînă în momentul de față nu au un statut propriu. Situația interpreților — a subliniat compozitorul Ion Dumitrescu — necesită o discuție în Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, necesită o analiză temeinică și măsuri eficiente pentru îndreptarea situației.

Vorbitorul s-a ocupat în continuare de problemele cîtorva instituții muzicale de prestigiu din țara noastră — Filarmonica, Opera și Opereta, de asociațiile profesionale ale artiștilor, de organizațiile de impresariat artistic și propagandă pe plan internațional, relevînd unele deficiențe legate de activitatea acestor instituții.

În legătură cu Institutul de folclor, vorbitorul a arătat că acesta ar trebui să formeze obiectul unei analize și unei reorganizări în care muzica să-și găsească locul ei, să precumpănească preocuparea muzicală, culegerea pe teren.

În încheiere, compozitorul Ion Dumitrescu a spus: Arta este fără discuție o ambasadoare a sufletului unui popor nu numai peste granițe, dar și peste secole. Dar arta trebuie să rămînă la îndemîna marilor mase, arta pe care o creăm trebuie să fie, în primul rînd, a poporului nostru, ea trebuie să aparțină întîi de toate cetățenilor patriei noastre. A te depărta de împărtășirea artei tale cu toți ceilalți semeni ai tăi ar însemna, nici mai mult, nici mai puțin, pieirea din punct de vedere artistic. Mulțumim conducerii de partid pentru inițiativa de a convoca această întîlnire de lucru și o asigurăm că ne simțim angajați cu toate forțele în vasta bătălie care se cheamă lupta spre mai bine, lupta spre socialism, lupta pentru o viață mai bună a poporului nostru.

---

* Din cuvîntul rostit cu prilejul întîlnirii tovarășului Nicolae Ceaușescu cu oamenii de artă și cultură.

VASILE TOMESCU

Muzica şi formarea spirituală a tineretului *)

Vă rog să-mi permiteţi ca aducînd Congresului dumneavoastră salutul fierbinte al creatorilor de muzică, să exprim convingerea adîncă a tuturor muzicienilor din ţara noastră că slujind arta sonoră ei slujesc în primul rînd tinereţea, această vîrstă de aur a omului şi a omenirii din totdeauna şi de azi. Căci dacă viaţa, în plenitudinea afirmării sale, se cheamă tinereţe, atunci omul a descoperit arta sonoră pentru a-şi păstra sufletul tînăr. „Trebuie să consacri foarte mult timp pentru a deveni tînăr" —spunea un mare artist al veacului nostru. Muzica este şi rămîne într-adevăr veşnic tînără fiindcă renaşte cu fiecare iubitor al frumuseţilor ei, fiindcă trăieşte şi retrăieşte în infinite grade şi nuanţe de gusturi şi aspiraţii estetice. Ea posedă limbajul cel mai universal şi totodată cel mai intim adecvat fiecărei individualităţi în parte, cel mai răspîndit peste graniţele limbilor şi totuşi cel mai elocvent pentru o epocă, pentru idealurile, concepţia şi sensibilitatea proprie unei naţiuni. Muzica primelor vîrste exprimă elanul, generozitatea, visarea romantică specifică tinereţii, pe cînd marile opere instrumentale, simfonice, lirice ori dramatice ne răscolesc conştiinţa prin punerea în apoteoză a tonusului vital, optimist pe care ni-l inspiră tuturora tinereţea.

Drumul de secole al marilor valori artistice le confirmă acestora nemurirea tocmai prin confruntarea lor permanentă cu spiritul tînăr, sensibil, înnoitor al fiecărei noi generaţii. Integrîndu-se, din momentul consacrării lor, valorilor etern umane, operele muzicale nu sînt decît în sens istoric „preclasice", „clasice", „romantice" sau „moderne", căci ele exercită o funcţie estetică, transmit un mesaj ce reîntinereşte, ce renaşte, la contactul cu fiecare ascultător. Virtutea educativă, emoţională a artei constituie aşadar o permanenţă, dar există firesc un complex de factori care apropie în mod deosebit o creaţie muzicală de contemporanii ei, identificînd-o cu timpul care a generat-o. Şi acest timp nu poate fi altul decît timpul marilor transformări ale societăţii, timpul care angajează structural în dinamica sa energia, forţa clocotitoare a tineretului, avîntul său patriotic, spiritul său de dăruire pentru triumful ideilor umaniste. Crescută pe temelia bătătorită de istorie a artei folclorice naţionale, atît de viguroasă şi originală, muzica românească în continuă înnoire şi îmbogăţire sintetizează spiritualitatea oamenilor de pe aceste meleaguri, dragostea de libertate, voinţa creatoare, aspiraţia lor de pace. Acest univers tematic şi-a aflat măiastra întruchipare în cîntece de la *Hora Unirii, Tricolorul şi Cîntăm libertatea* pînă la *Republică, măreaţă vatră, Glorios Partid, Tineret, mîndria ţării, Drag îmi e bădiţa cu tractorul* în opere de la *Oedip*, la *Decebal, Răscoala* şi *Fata cu garoafe*, în oratorii ca *Tudor Vladimirescu, Griviţa Roşie* sau *Zorile de aur*, în cantate ca *Prind visele aripi* şi *Cantata anilor lumină*, în poeme simfonice şi simfonii, în balete, în creaţii instrumentale şi vocale, în cîntece lirice şi în piese de muzică uşoară inspirate din sentimentele luminoase ale tineretului de astăzi. Concepţia filozofică profund umanistă despre sensul vieţii, despre valoarea etică şi estetică a contemporanilor care desăvîrşesc construcţia socialistă multilateral dezvoltată în România, cultivarea virtuţilor de membri ai naţiunii noastre condusă de partid pe drumul cutezător al civilizaţiei şi progresului îşi află expresia în pagini de prestigiu ale muzicii româneşti. Lucrări inspirate din tezaurul culturii umaniste se adresează direct tineretului, lărgindu-i orizontul cunoaşterii, dezvoltîndu-i sensibilitatea şi interesul estetic, capacitatea de a preţui valorile artei universale. Este cunoscută imensa popularitate de care se bucură în rîndurile tineretului muzica uşoară şi de dans ; preluînd cele mai bune tradiţii naţionale ale genului, creaţiile autentice din acest domeniu reflectă azi lumea spirituală a tineretului crescut şi educat în noua societate. Au devenit foarte apreciate de tinerele generaţii, în şcoală, în activitatea pionerească, în familie, cîntecele destinate special acestor vîrste, cîntecul izvorît din sentimentul de admiraţie a valorilor trecutului istoric, a frumuseţilor patriei. În această direcţie este hotărîtor contactul direct al creatorilor cu viaţa tineretului, cu activitatea desfăşurată în şcoli, în facultăţi, în Casele de cultură, pe şantiere, la sate.

Deşi, cum am arătat, profund legată de momentele înălţătoare ale trecutului şi de ideile mari ale prezentului şi întruchipată în forme artistice de adevărată măestrie, sfera tematică a muzicii noastre se cere încă substanţial îmbogăţită pentru a răspunde cerinţelor atît de complexe ale vieţii pe care o trăim şi îndeosebi vieţii spirituale a tineretului. Astfel, domeniul operei rămîne restrîns fie la subiectele trecutului, fie la teme aparţinînd literaturii universale, lăsînd neabordate problemele vieţii contemporane, desigur complexe, dificile, dar tocmai prin aceasta interesante, implicînd o autentică cutezanţă şi o nobilă dăruire din partea creatorilor genului. După o perioadă de romantism nou, tinerese, opereta, gen aparţinînd

*) Cuvînt rostit în cadrul lucrărilor Congresului al IX-lea al Uniunii Tineretului Comunist.

prin excelență tineretului, s-a atrofiat ca și cum viața contemporană ar fi văduvită de tinerețe, exuberanță, vivacitate. Un număr de creații recente indică hotărîrea autorilor genului de a face ca acesta să renască, la înălțimea cerințelor artistic-educative ale actualității.

Îndepărtîndu-se de rezonanța vieții reale, de frămîntările vii ale oamenilor, surse inepuizabile de originalitate a gîndirii și de forță comunicativă, unele creații în domeniul simfonic și al muzicii de cameră îmbrățișează unilateral formule abstracte, simboluri ezoterice, incantații fastidioase, mărind astfel distanța dintre artă și public. Și în domeniul muzicii ușoare, al spectacolului de estradă, imagini stereotipe aparținînd unor estetici născute în condiții social-istorice cu totul diferite de cele ce caracterizează viața noastră micșorează interesul tineretului exigent, avizat. Există deasemeni o anumită sărăcie a cîntecului destinat tineretului, prin repetarea unor idei lipsite de poezie, de forță muzicală.

Înțelegînd afirmarea muzicii românești ca o împletire armonioasă a aportului tuturor generațiilor de creatori, Uniunea compozitorilor a așezat în centrul preocupărilor sale sprijinirea activității tinerilor compozitori și muzicologi români și de alte naționalități, din capitală și din alte centre ale țării. Pentru sprijinirea vastei și nobilei opere de educație etică și estetică a tinerelor generații, Uniunea noastră desfășoară o vie activitate de sprijinire a concursurilor de interpretare și creație, de tipărire a culegerilor de cîntece și a unui mare număr de cărți cu caracter de educație muzicală, realizate de muzicologii noștri. Deosebit de fructuoasă se dovedește colaborarea Uniunii compozitorilor cu Uniunea Tineretului Comunist, cu Uniunea Asociațiilor Studențești și cu alte foruri de educație a tineretului. Momentul de față ne găsește în pline eforturi de perfecționare a muncii noastre în acest domeniu, prin lărgirea și întărirea legăturilor creatorilor cu viața și activitatea tineretului. Permiteți-mi, ca de la această tribună, să vă adresez în încheiere cele mai calde urări de succese în activitatea Dvs. și să vă asigur că vom face totul pentru ca muzica să adaoge astăzi și mîine un plus de farmec și de imbold creator vieții tineretului patriei noastre, vieții poporului nostru.

DOCUMENTE MUZICALE PRIVIND LUPTA SOCIAL-POLITICĂ A POPORULUI NOSTRU

Printre documentele muzicale privind lupta social-politică a poporului nostru, un loc de frunte îl ocupă *Internaționala* — într-o veche armonizare autohtonă —, care datează din anul 1908. Armonizarea aparține profesorului Basil (Vasile) Anastasescu, fiind realizată simplu, după principiile tradiției. Însemnătatea acestui document constă în faptul că imnul lui E. Pottier exprima în țara noastră, încă acum 63 de ani, ideile Comunei care-i dăduse naștere. Prin forța și mesajul său piesa avea să devină cîntecul proletariatului de pretutindeni.

Recent a fost descoperit discul cu prima înregistrare făcută în țara noastră a *Internaționalei* realizat în anul 1914 de către corul P.S.D.R. și care se află la discoteca Bibliotecii Centrale de Stat. Acest prețios document sonor era menționat, de altfel, într-un alt document și anume în *Catalogul complect al plăcilor românești pentru Gramofon*, pe anul 1914—1915, în cuprinsul căruia la pag. 11 și 62 se află catalogate nu mai puțin de *10 cîntece muncitorești și patriotice* în interpretarea diferitelor coruri sindicale sau a celui al P.S.D.R.

Sînt puțini acei care știu că între februarie și mai 1933, într-o vreme de puternice lupte de clasă, compozitorul Sabin V. Drăgoi a compus două coruri cu un profund conținut progresist, închinate *„mulțimii"*, pe versurile lui Gh. Retezeanu. Corurile sînt scrise pentru voci bărbătești, armonia este simplă, melodica lor fiind de cîntec-imn. Acest lucru pare normal deoarece corurile erau menite spre a fi cîntate de cele mai largi formații de amatori. Este vorba de corurile *Chemarea*, care a apărut în revista clujeană *Societatea de mâine*, nr. 3—4/1933, într-un număr închinat lui Marx și *Mulțimii*, apărut în revista *Viața românească* (la cererea lui George Călinescu, conducătorul revistei), în numărul din luna mai a anului 1933. Ținînd seama de adresa și semnificația acestor coruri progresiste vom înțelege de ce nici unul din ele nu a fost autorizat să fie interpretat în acea vreme. Textul avea aluzii care le făcea „indezirabile".

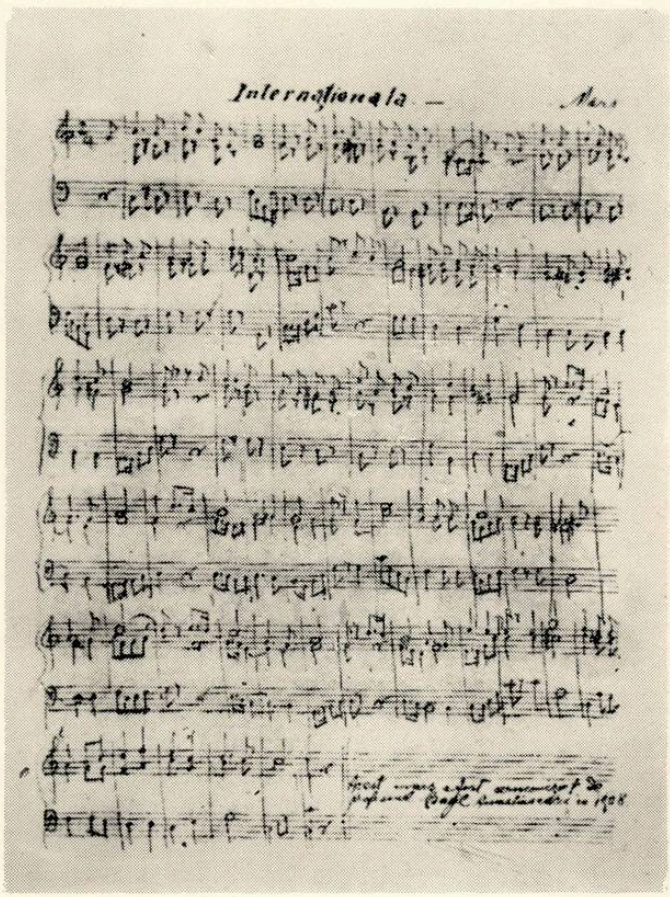
Aceste documente privind lupta social-politcă a poporului român capătă pentru creatorii noștri muzicali o semnificație deosebită și durabilă.

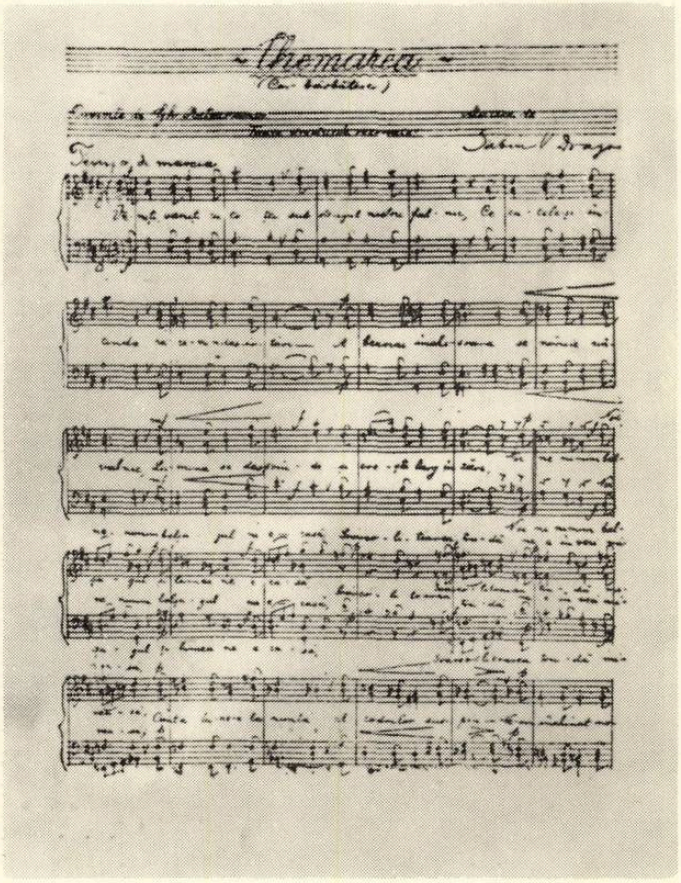
C. Drăgoi

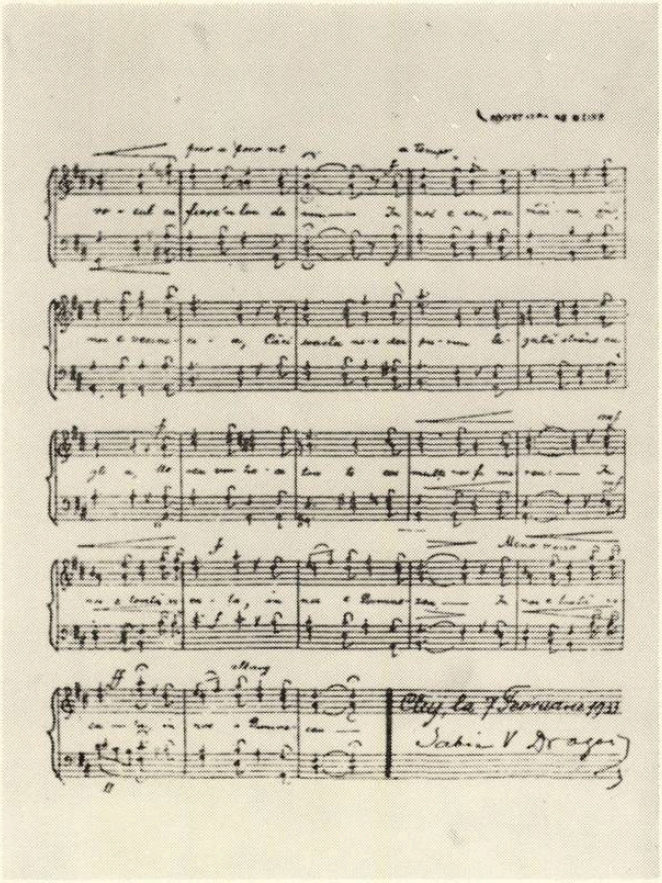
ZONOPHONE RECORD
Internationala part. I.
București
504547

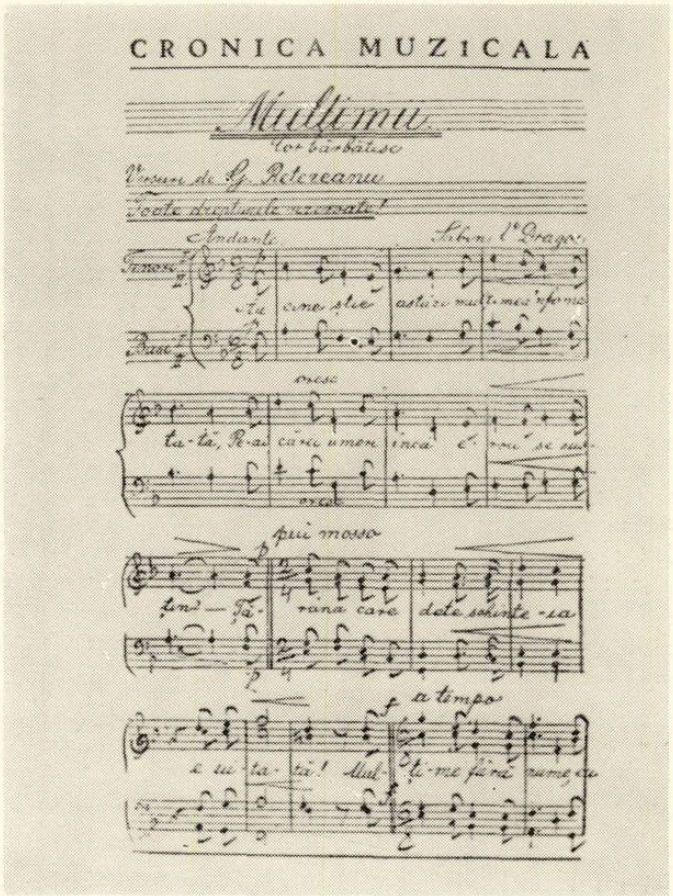
ZONOPHONE RECORD
INTERNATIONAL
ZONOPHONE COMPANY
Internationala part. II
BUCUREȘTI
504548

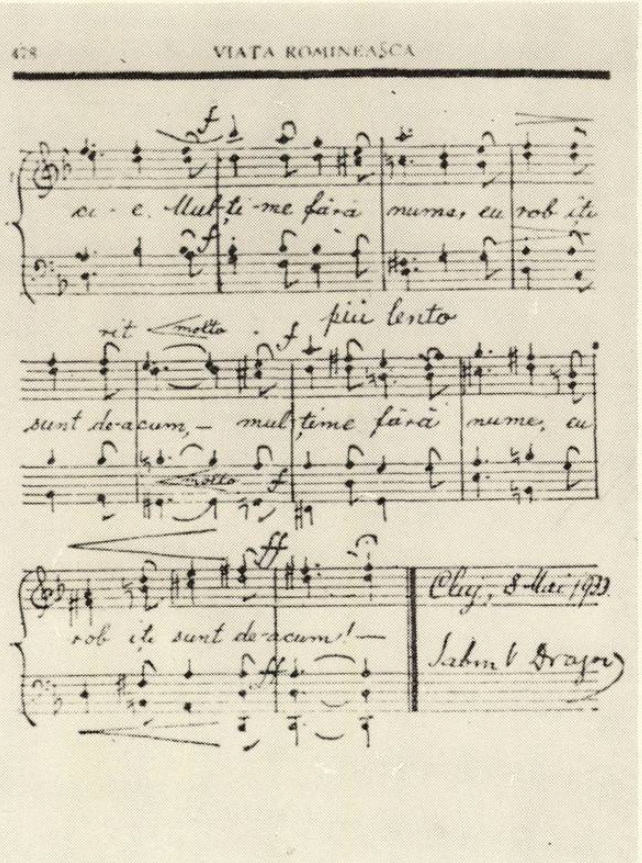
Plăci vândute nu se reprimesc sub nici un motiv.
1914
„GRAMOFON"
1915
Catalogul complect
al plăcilor românești pentru
GRAMOFON
cântate pe ambele părți.
Plăci vândute nu se reprimesc sub nici un motiv.


Internationala


Chemarea
Sabin V Drago


Cluj, la 7 Februarie 1933
Sabin V Drago


CRONICA MUZICALA
Multimu
Cor bărbătesc
Andante
Sabin V Drago
più mosso
a tempo


478
VIATA ROMINEASCA
più lento
Cluj, 8 Mai 1933
Sabin V Drago

INTERNAȚIONALA, în cea mai veche înregistrare pe disc românesc

A trecut un veac de la apariția *Internaționalei*, imn scris de poetul proletar francez Eugène Pottier pe baricadele ridicate de muncitorii francezi pentru apărarea Comunei (1871).

Versurile au apărut în volum în 1887, iar în 1888 Pierre Degeyter, muncitor tîmplar, membru al partidului socialist iar mai tîrziu al partidului Comunist francez, a scris muzica și refrenul, creînd astfel cel mai cunoscut, iubit și respectat cîntec al proletariatului mondial.

Cîntecul a cunoscut o rapidă răspîndire mai întîi în Franța — prin chiar corul dirijat de P. Degeyter — apoi în mișcarea socialistă de pretutindeni prin congresele internaționale ale partidelor socialiste, care au avut loc la sfîrșitul sec. al XIX-lea. [1]).

Cea dintîi traducere a *Internaționalei* în răsăritul Europei a fost făcută la noi în țară de C.Z. Buzdugan, în stilizarea și completarea traducerii lui A. Bacalbașa și care a apărut la 16 aprilie 1900 în ziarul *„Lumea nouă"* [2].

Prima menționare privind interpretarea *Internaționalei* datează din 4 dec. 1905, cînd adunarea muncitorilor din Iași se încheie cu intonarea acesteia. [3]).

Publicarea textului cu melodia *Internaționalei* are loc în 1907 în *„Calendarul muncii"* unde apar strofele 1, 4, 5 și 6, iar conturul melodic este ușor modificat față de publicațiile actuale, datorate probabil cunoașterii și transmiterii pe cale orală a acestui cîntec.

De fapt, larga răspîndire a *Internaționalei* în țara noastră va avea loc după revoluția din 1905, cînd M.G. Bujor și Em. Socor vor traduce din nou acest imn în versiunea pe care o știm și noi azi. [4])

Dar cîntecul s-a răspîndit nu numai pe calea oralității — ca oricare alt cîntec popular — sau a tiparului după cum am arătat mai sus, ci și pe calea imprimărilor pe disc.

În *Catalogul complet al plăcilor românești pentru gramofon pe 1914—1915* este semnalat și discul cu înregistrarea *internaționalei* în execuția corului Partidului Socialist român ; rămînea de găsit un exemplar al acestuia, lucru foarte dificil dacă ne gîndim la vicisitudinile prin care a trecut mișcarea muncitorească de la noi.

După cercetări susținute s-a constatat că în Biblioteca Centrală de Stat la cota II 1412 se află discul semnalat în Catalog, fiind foarte bine păstrat de cei care uneori cu prețul vieții au răspuns de protejarea materialelor de partid.

Pe eticheta discului se pot citi următoarele date : Zonophone Record, International Zonophone, Company Roumain Chorus, Internaționala part. I, II-a, cîntată de corul Partidului Socialist Român, București. (nr. seriei 504547 I, 504548 II, iar pe disc sînt încrustate nr. 11.203 I și 11.204 II — probabil seria matrițelor).

Corul bărbătesc cîntă la unison toate cele 6 strofe (3 strofe pe fiecare față de disc). Transcriind melodia în întregime și comparînd-o cu publicația actuală a cîntecului se constată ușoare modificări, coriștii învățînd probabil melodia după publicația pe care au avut-o la îndemînă, *„Calendarul muncii"* pe 1907, pag. 61.

Ceea ce ne impresionează audiind acest disc pe lîngă buna dicțiune și acuratețea intonării este și interpretarea expresivă, cu sublinierea ideilor exprimate de poezie (rallentando-uri și accelerando-uri pauze de respirație și chiar ușoare modificări ritmice).

Istoria acestui imn revoluționar este strîns împletită cu istoria mișcării muncitorești de pe tot pămîntul. *„Acest imn a fost tradus în toate limbile europene și nu numai în cele europene. În orice țară ar nimeri un muncitor conștient, oriunde l-ar arunca soarta, oricît de străin s-ar simți el fără cunoașterea limbii, fără cunoscuți, departe de patrie el își poate găsi tovarăși și prieteni după melodia „Internaționalei"* scria V.I. Lenin în articolul său publicat sub pseudonimul N.C. în *Pravda* din 3 ianuarie 1913 publicat la a 25-a aniversare a morții lui E. Pottier. [5]).

NOTE

[1]) C.C. Ghenea „Internaționala în țara noastră", Rev. Muzica, an XI, nr. 4 aprilie 1961, pp. 22—26.

[2]) Idem, op. cit. și Eug. Cernea, Nic. Rădulescu, Tudor Pintean, „Spre lumină" culegere de cîntece revoluționare, Editura muzicală, Buc. 1964, notele 2 și 3 p. 63.

[3]) Eug. Cernea, Nic. Rădulescu, Tudor Pintean, „Spre lumină", culegere de cîntece revoluționare, Editura muzicală, Buc. 1964, pp. 59—65.

[4]) C.C. Ghenea, Internaționala în țara noastră, în Rev. Muzica, an XI, nr. 4 (aprilie 1961) pp. 22—26.

[5]) Eug. Cernea.. op. cit. p. 63.

LUCILIA GEORGESCU

Simfonia a XI-a de Mihail Andricu

O nouă simfonie de Mihail Andricu... Cea de a 11-a din amplul ciclu de lucrări simfonice. Iar gîndurile mi se îndreaptă spre începuturile simfonismului românesc, și-mi dau seama că s-a parcurs un drum lung, foarte lung, cu nenumărate realizări.

Această laconică creație — discursul ei muzical nu depășește 15 minute — este închinată acelora care și-au jertfit viața în lupta împotriva fascismului. In acest sens prima parte relevă un conținut tragic, de un puternic dramatism, în care teme cromatice alături de altele diatonice se înlănțuie armonios și expresiv. Partea mediană este un marș funebru, ce se desfășoară lent și monoton, creînd o atmosferă meditativă, de o puternică forță emoțională. În final, simțim înseninarea datorită unui colorit armonico-timbral mai luminos, amintindu-ne de lucrări mai vechi ale autorului.

Ce aduce nou *Simfonia a XI-a*, în contextul creației compozitorului ? În primul rînd reliefarea unui sentiment tragic, mai pronunțat decît în părțile lente ale *Simfoniilor V și VI*. În al doilea rînd, în arhitectură este exclusă forma de sonată ; ea este înlocuită cu forme libere de lied, mai apropiate de sistemul structurilor contemporane, însă nu pe baze atonale și atematice, ci dimpotrivă, pe baze funcționale, continuîndu-se creator un anume modalism pe care l-a cultivat cu succes George Enescu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin și mai recent Paul Constantinescu. Orchestrația este sobră și de cele mai multe ori se apropie de un specific cameral. Se cuvine a reliefa în acest sens că nu lipsesc momentele culminante, judicios gradate și pline de tensiune emoțională. Nu putem vorbi de dense polifonii, deoarece Mihail Andricu rămîne indiscutabil un armonist. Chiar și atunci cînd apelează la suprapuneri de planuri melodice, aspectul general este mai apropiat de figurația armonică — în sens de verticalitate — sau de acel „ison" străvechi al muzicii populare din timpuri imemoriale.

Impresionează plăcut seriozitatea cu care compozitorul își întocmește discursul muzical. Este un fericit exemplu în care amănuntul nu este în discordanță cu linia mare. În același timp atrage atenția excelenta construcție a edificiului sonor, fapt ce ne demonstrează încă o dată măiestria autentică a acestui valoros reprezentant al generației enesciene. În ceea ce privește modulația armonică, remarcăm o monocromie voită, îmbinată cu conturarea unor noi sensibile tonale, neașteptate, ducîndu-ne în lumea unor funcții foarte îndepărtate. Și tocmai prin aceste surprize atrage atenția „aspectul de verticalitate" al acestui creator.

Lucrarea are o spontaneitate în desfășurarea temelor alese și o profunzime impresionantă. Ea relevă mesajul unui compozitor original, care a adus o reală contribuție la progresul simfonismului românesc, despre care în zilele noastre se poate vorbi cu mîndrie și o legitimă satisfacție !

Simfonia I de Bogdan Moroianu

Bogdan Moroianu s-a dedicat pînă în cel de-al patrulea deceniu al vieții sale, medicinei. În timpul liber a scris și versuri, care reliefau un mult apreciabil simț al metaforei ; cu toate acestea le citea în cercuri intime, în climatul senin oferit de prieteni apropiați, refuzînd categoric să le publice. Poate dintr-o excesivă modestie și severitate cu el însuși.

Abia după cel de-al 4-lea deceniu de viață se dedică în exclusivitate compoziției și muncii redacționale, de o certă calificare, la Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor. A dat la iveală nu multe creații de muzică de cameră; în schimb toate ni se înfățișează dense sub raportul conținutului. *Liedurile* sale pe versuri de George Bacovia au dobîndit cu ani în urmă premiul Uniunii compozitorilor. *Sonata pentru vioară și pian* a fost prezentată cu succes într-un cenaclu al Uniunii compozitorilor de la Moscova. In același cenaclu a fost prezentată și *Sonata nr. 2 în fa diez minor pentru pian*. Ambele lucrări au fost executate cu același succes în S.U.A. de artiști de prestigiu. Iubitorii muzicii noastre au putut să asculte în nenumărate rînduri la posturile noastre de radio și alte creații, cum sînt : *Preludiul în mi bemol minor* și *Preludiu, Interludiu și Postludiu pentru pian*, lieduri pe versuri de Blaga, *Cvartetul de coarde nr. 2*, *Sonata pentru clarinet și harpă* și altele. În toate acestea se remarcă un temperament romantic, care obobține o extrem de interesantă îmbinare între un transfigurat specific autohton și muzica franceză cultivată de un César Franck sau Vincent d'Indy. Ulterior adaugă discursului său muzical unele procedee ale impresionismului și, în mod neașteptat, o anumită problematică din muzica lui Bruckner. Deși s-ar părea, după cele expuse, că stilul său este supărător de eclectic, trebuie să precizez, cu hotărîre, că, în realitate, întreaga sa muzică se prezintă ca un corp bine constituit, iar stilul autorului — căci are un stil — poate fi detectat chiar la o primă audiție.

Simfonia pentru orchestră mare — prima creată de compozitor — este concepută după toate tradițiile romantismului de la „Schola Cantorum". Cu alte cuvinte, un melos dens cromatic, tratat sub raportul arhitectonicii și concepției ciclice, stă la baza întregului edificiu sonor. Prima parte este o dramatică formă de sonată, unde ne rămîne bine întipărite prima temă, expusă de cornul solist în acompaniamentul fremătător al coardelor, conturînd un climat pastoral, liniștitor, ca o evocare subtilă a unor vremuri arhaice. Atmosfera se schimbă o dată cu tema a 2-a, ritmică și obsedantă, de un ostinato sonor cu totul neașteptat. Dezvoltarea foarte ingenios condusă, atinge culminații pline de tensiune, ca abia în repriză să aibă loc înseninarea după un intens zbucium sufletesc, ajuns la un echilibru ce se regăsește încet, nespus de încet... *Scherzo* — partea a doua — bazat pe o ingenioasă alternanță de măsuri $^{6}/_{4}$ și $^{3}/_{2}$, reușește timp de 15 minute să creeze o uimitoare frenezie ritmică, abia întreruptă la mijloc printr-un *Trio*, în formă de passacaglia. Partea meditativă are ceva din muzica funebră a părții lente a Simfoniei a patra „Romantica", de Anton Bruckner ; și totuși nu lipsesc mozaicuri sonore cu motive de cîntec popular românesc, foarte mult metamorfozate. *Finalul* este o sinteză a celor trei părți, cu o vigoare, o culoare și o tensiune cum numai un simfonist romantic le poate crea. Dincolo de multitudinea de pedale sonore — mult îndrăgite de compozitor, muzica emoționează sincer, ca și în alte lucrări, prin faptul că exclude cu desăvîrșire tot ceea ce ar fi banal !

Bogdan Moroianu este refractar muzicilor structuraliste și atematice, pe care nu le neagă, dar le refuză ca improprii temperamentului său.

Sonata nr. 2 pentru pian de Nicolae Coman

Tînărul compozitor Nicolae Coman s-a format în ambianța luminoasă a muzicii de cameră și a poeziei. În ultimele cenacle ale Uniunii Compozitorilor, poemele sale relevau imagini pline de plasticitate, brăzdate de metafore foarte sugestive, cu alte cuvinte o ambianță literară aleasă, ce preia în mod creator lirica lui Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi sau George Bacovia.

Un sentiment liric se degajă și din muzica sa de cameră. Amintim în acest sens nenumărate lieduri pentru voce și pian, *Sonata nr. 1 pentru pian*, avîntata și luminoasa *Sonată pentru vioară și pian*, un *Cvartet de coarde și voce* și multe alte lucrări. În *Sonata nr. 2 pentru pian* se remarcă cristalizarea unui stil melodic, cantabil, în care autorul obține o subtilă osmoză între elementele limbajului enescian și cele ale unor creatori francezi din zilele noastre, ca Olivier Messiaen sau Jolivet. Ea ni se înfățișează ca un laconic diptic — *Andante, presto* — în care se relevă o muzică cu multe jocuri de culori, luminoase, atît pe planul limbajului propriu-zis, cît și în ceea ce privește o luxuriantă bogăție de nuanțe. Există după părerea mea un corespondent, fără a-și pierde coloritul autohton, — cu poezia parnasiană franceză, deci cu un sens estetic mai apropiat de clasicism decît apele învolburate ale romantismului crepuscular. Și toate acestea în ambianța unei eleganțe a stilului sonor, încît mi se pare că autorul se conduce după un celebru „motto" al lui Debussy :

„De la musique avant toute chose" ! (Verlaine)

„Simfonia pentru orchestră mare" de Grigore Nica

Nu odată mi s-a reproșat entuziasmul exagerat pentru compozitorii mai tineri ca mine! Poate că într-o oarecare măsură obiecțiunea este justificată... Ceea ce nu mă împiedică să mă bucur din tot sufletul, că generația nouă, care a urmat generației mele, formată la începutul acestui aprins ev istoric, a realizat — în linii mari vorbind — mai mult decît ceea ce am făptuit noi la vîrsta lor. Era firesc să fie așa. Altfel aș fi manifestat o legitimă îngrijorare ! Cuvintele lui Eminescu — ...„Iar noi, noi epigonii/Simțiri reci, harfe zdrobite"... ar fi avut corespondențe reale și s-ar fi resimțit o supărătoare involuție. În felul acesta, drumul — deja trasat al muzicii noastre, — este continuat creator, reprezentînd o luminoasă evoluție !

Nu am făcut niciodată granițe ireductibile între generații și am crezut, cred și voi crede, că Enescu avea dreptate cînd considera „tinerețea o stare a spiritului" ; iar Tudor Arghezi, după mai bine de un deceniu, convinge și azi cînd dojenea pe unii, spunînd cu înțelepciunea orientalului din poveste, că dorește cu toată sinceritatea, bătrînilor, „mai multă tinerețe", iar tinerilor, „mai multă bătrînețe"...

Acestea sînt gîndurile care mă frămîntă cînd îmi expun impresiile lăsate de audiția *Simfoniei pentru orchestră mare* a lui Grigore Nica. Dar întîi o scurtă prezentare a acestui dotat tînăr creator.

Este crescut în Dobrogea și poate, de aceea predomină în lucrările sale un spirit meridional, spiritul omului format în ambianța tonifiantă a mării, cu mirosul ei de apă sărată, cu „vînturile" și „valurile" ce te urmează în tot locul, redîndu-ți ceva din măreața dinamică a universului, unde sfîrșitul este vestitorul unui nou început...

Încă din studenție — a urmat cursurile la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, pe care l-a absolvit cu nota 10 ! — arată în liedurile, corurile și miniaturile instrumentale o predilecție pentru melosul modal popular, diatonic și spre un lirism cristalin, decantat de false mistere. Un prim succes : *Sonata pentru pian* — scrisă la clasa lui Aurel Stroe ; se remarcă abordarea lirismului de pe noi poziții : ale modurilor cromatice, ale unei mari varietăți ritmice și timbrale, fără a deveni speculativ în detrimentul conținutului. Atît în paginile revistei *Muzica*, cît și în *Amfiteatru* am relevat că *Sonata* sa a constituit în acea seară din primăvara anului 1967, indiscutabil, punctul culminant al concertului dat de clasele de compoziție ! Am apreciat sinteza creatoare și originală *Enescu—Messiaen — Bartok* — pe un fundal autentic românesc. A urmat *Cvartetul de coarde*, mult mai dramatic și polifonic. Expresia devine aspră și austeră, fără a părăsi vechile elemente de limbaj — ce oscilau în jurul aceluiași modalism larg cromatic — în prima sa simfonie. Preludiul introductiv semnifică un patos reținut, fuga, mai dinamică, — paroxismul creației ! — este realizată cu o incontestabilă știință sonoră, ca finalul, în formă de sonată, să constituie o osmoză fericită a celor două părți. M-au surprins elemente noi în stilul său, — departe de tot ceea ce ar constitui ambianța „școlarului cuminte fără sclipiri"... : melodia mai virilă ca expresie, mai sinuoasă, cu salturi mari de intervale și densitatea conceptului polifonic, în timp ce instrumentația evită voit coloritul sclipitor. Întîlnim ceea ce numim în sud-estul european și mai ales în România : „sinteză serial-modală". A dispărut poate vremelnic — lirismul fremătător al *Sonatei pentru pian* sau al muzicii sale vocale. Se conturează o frumusețe „numerică" ca și în unele tablouri de Paul Klee sau în ultima perioadă a lui Ion Țuculescu. Nu consider „totul sonor" ca o etapă definitivă. Mai degrabă Grigore Nica trece prin ceea ce germanii numesc *„Sturm und Drang Periode" ! Simfonia* impresionează prin logica înlănțuirilor elementelor de limbaj și mai ales prin echilibrul arhitectural și sonor. Se pare că expresia nudă și antiromantică a lui Aurel Stroe se face resimțită... E firesc. Nu spunea Vincent d'Indy că „fiecare este fiul cuiva" ? Și totuși Grigore Nica are ceva ce-i aparține : conceptul melodic pregnant, cromatic, de amplă respirație, chiar dacă în momentul de față este mai contorsionat și uneori abstract.

În concluzie : se anunță un nou și autentic talent în plină dezvoltare. Și putem oare să nu ne bucurăm ?

Gîndindu-mă la creația generației mele și a celei ce i-a urmat, aș spune, la unison cu Lucian Blaga, că :

—„Eul" se mișcă în octave : e veșnic altul și totuși, același ton"...

DORU POPOVICI

„Transmutanțe" de Eugen Wendel

Concertul Filarmonicii din 5 martie a programat două prime audiții : *Transmutanțe* de Eugen Wendel și *Concertul pentru vioară și orchestră* de B. Britten, solistă Dina Schneidermann.

Cunoscut deja prin lucrările sale anterioare *Meditații simfonice* (1965) și *Interferențe* (1966), Eugen Wendel se manifestă predilect în genul cameral și simfonic. Din lucrările sale mai citățm *Gravitazione per orchestra* (1968), *Fusione* (1968) pentru clarinet, pian, bandă magnetică, și *Visare* (1969) muzică pentru opt instrumentiști.

Înzestrarea intelectuală a lui Eugen Wendel, compozitor-inginer (nu este unicul caz în componistica românească contemporană) constituie o premiză extrem de favorabilă, cum o remarcă Liviu Glodeanu în programul de prezentare a concertului, pentru îngemînarea celor două domenii de definiție a creației : artă-știință. În *Transmutanțe* fenomenul chi-

mic ce poartă acest nume i-a sugerat compozitorului prezentarea unor structuri sonore, seriale sau neseriale în diferite ipostaze melodice, armonice și timbrale. Cele trei piese, unite între ele prin *attacca*, dau mai mult impresia unei singure piese sudată însă după tiparul clasic : *allegro, andante, allegro*. Și nu este singura legătură această sudare. Întreaga construcție dramatică-componistică ni se pare, la o primă audiție, tributară succesiunii dialectice clasice, trecută prin prisma transmutării de care vorbeam mai sus. Semnificativ este faptul că Eugen Wendel nu atinge niciodată paroxisme, materialul cerînd-o de multe ori. Este poate inginerul care preferă permanent dezvoltări anacruzice, ocolind momentele hipercruzice. Fenomenul transmutației mi se pare cel mai realizat în planul timbral, cu regretul sincer pentru planul ritmic care se pare că a fost nedreptățit. Pe linia de realizare de care vorbeam mai sus, finalul, pînzele sonore ale lui precum și proporția ce guvernează întreaga lucrare sînt certe realizări pentru Eugen Wendel.

Dina Scheidermann ne-a prezentat, în primă audiție, o lucrare de Benjamin Britten din care nu am reținut decît finalul, *o passacaglie* ridicată cu migală și, pe undeva, eficace în stilul concertistic propus precum și culorile orchestrale care ne avertizau permanent că, pe undeva, Benjamin Britten este un compozitor și chiar contemporan.

În același concert, Mircea Basarab ne-a propus o reaudiție a *Simfoniei 88 în Sol major* de Haydn, precum și *Uvertura* la opera *Coțofana hoață* de Rossini.

ANTON DOGARU

Concertul pentru două viori și orchestră de Wilhelm G. Berger

Contactul cu creația lui Wilhelm Berger — fie că este vorba de domeniul cameral, foarte reprezentativ, fie de cel simfonic, impresionant prin monumentalitatea metodic concepută a construcțiilor sonore — ne situează, indiscutabil, în zona marilor ajungeri, a acelor semnificative experiențe umane și artistice ce constituie un rezultat al unui îndelung proces de gestație, de aprofundare, de gîndire. Și tocmai în acest sens, se poate afirma că actul creației sale nu este o experiență singulară aparte ; el se integrează firesc unei tradiții valoroase, unor îndelungate acumulări și deveniri prețioase pe care compozitorul le interpretează prin prisma unor experiențe personale. Într-adevăr, propria experiență — prin forța expresivă a ideilor, prin generozitatea simțirii — și, pe de altă parte, respectul pentru marile realizări de peste veacuri ale culturii muzicale universale, exemplara cuviință în preluarea acestora, se întrepătrund în creația lui Berger, aducînd acea notă constantă a lucrărilor sale.

Concertul pentru două viori și orchestră, recent audiat la Ateneul Român, se înscrie cu fermitate acestei orientări generale a creației compozitorului. Distingem, de asemenea, în paginile lui, un temerar dar judicios echilibrat sentiment al sintezelor, al compatibilității eficace a cuceririlor mai noi de limbaj — mă refer la aspectul cromatic de tip serial al acestuia, cu sfera unor structuri sonore preexistente — tonalismul și modalismul — ce și-au dovedit deja utilitatea prin larga susținere a unor complexe zone expresive și de idei. În egală măsură, compozitorul obține aci o justă integrare a elementului cameral — evoluția celor două viori soliste, de exemplu, preluînd rolul acestor instrumente din sonata preclasică — în cadrul unei gîndiri simfonice de mare amploare. De aci provine caracterul monumental elaborat, bine tensionat expresiv al lucrării. Părțile întregului ciclu — înlănțuite după principiul contrastului de mișcare și caracter (lent, repede, lent, repede) — relevă primatul conceptului polifonic ce prezidă la închegarea întregului opus. Este un stil pe care l-am putea denumi nebaroc, în special datorită accentului pus pe conturarea reliefurilor sonore ale căror linii melodice realizează o țesătură muzicală cînd densă, foarte dinamică, cînd spațializată sonor, de un elevat lirism. Într-adevăr, lirismul în principalele ipostaze ale acestuia — de la expresia patetică, uneori vehementă pînă la înseninarea interioară — constituie starea dominantă, lucidă și sensibilă a procesului de creație la Wilhelm Berger.

Intuind această problematică complexă a partiturii, cei doi soliști, violoniștii Ștefan Gheorghiu și Varujan Cozighian, au realizat o interpretare de reală prestanță într-un deplin sentiment al formei. Iar evoluția acestora — de o virtuozitate bine coordonată — a fost susținută de dirijorul american Lawrence Foster cu multă meticulozitate, cu aprofundată înțelegere a textului muzical.

DUMITRU AVAKIAN

„Aforisme" de Ştefan Niculescu şi unele aspecte ale eterofoniei

de CORNELIU DAN GEORGESCU

Personalitatea artistică a compozitorului şi muzicologului Ştefan Niculescu, solid fixată în cultura noastră muzicală contemporană, s-a definit în ultimii ani prin lucrări mature, originale, impuse treptat atenţiei unui public internaţional. Între ele, amintim : *Simfonii pentru 15 solişti* (1963), *Cantata a 3-a* pe versuri de T. Arghezi (1964—65) şi, în special, *Eteromorfia* (1967), *Joc al tastelor* (1968), *Formanţi* (1968), *Aforisme* (1969) şi *Unisonos* (1970). Aceste lucrări se înscriu pe traiectoria ascendentă a unui drum particular, pe care compozitorul are actualmente tendinţa de a se fixa, explorîndu-l în adîncime sau lateral, îmbogăţindu-l, revenind însă periodic la un nucleu de probleme constant. Elementele acestuia, alături de cele de ordin temperamental, asigură în egală măsură unitatea operei sale de pînă în prezent ; asupra acestor trăsături particulare ale compozitorului Ştefan Niculescu ne vom opri deocamdată, pe scurt, înainte de a prezenta lucrarea *„Aforisme"* şi sfera mai largă de sugestii muzicale sau metamuzicale pe care le provoacă.

Muzica lui Ştefan Niculescu, cunoscută pînă în anul 1970, ne dezvăluie un temperament artistic de tip raţionalist, lucid ; de asemenea : o logică perfectă, tendinţa către unitate, către echilibru de factură clasică refuzînd dezordinea, incontrolabilul ; imaginaţie luxuriantă, rafinament neobişnuit al culorii. Senzaţia de forţă pe care o degajă construcţiile sale, sugerînd adesea forme geometrice simple, liniare — fără a exclude subtile difuzări ale culorilor — rezultă din impresia de ansamblu, iar nu din durităţi de limbaj ; acesta este predominant contemplativ, liniştit, păstrîndu-se permanent în graniţele *frumosului* efectiv, grotescul sau crisparea, caricatura sau exagerarea de orice natură fiindu-i cu totul străine, după cum impresia de plenitudine, soliditate, densitate maximă a muzicii sale se opune artificiilor, „găsirilor" izolate, efectelor căutate, perceptibile ca impurităţi, corpuri neintegrate. Preferinţa sa pentru conglomerate sonore ingenioase, adevărate „complexe coloristice" — care desfiinţează aproape noţiunile tradiţionale de timbru, registru, dinamică, melodică, etc., toate aceste aspecte conlucrînd la obţinerea unui bloc unitar, cu o culoare complexă unică — este evidentă, arhitectonica muzicală utilizînd ca material nu sunetul simplu, ci aceste complexe ; ar fi însă impropriu a afirma că această arhitectonică „plasează obiecte sonore în timp", deoarece chiar elemente de timp — prin intermediul ritmicii, agogicii — participă la definirea coloristică a acestui complex, fiecare dintre ele avînd un efect şi un rol psihologic — temporal propriu, aproape de sine stătător. De altfel, noţiunea de „timp muzical" — unul din elementele de prim interes în ultimii ani printre cercetătorii fenomenului componistic — are aici accepţiunea sa proprie, muzica lui Ştefan Niculescu fiind statică, fără conflicte motorice, nonevolutivă, atemporală, impresionînd prin multitudinea planurilor, prin spaţialitatea ei. Caracterul factorului temporal este astfel aici strict constitutiv, el generînd — prin caracterul său imobil, lipsit de factori precizaţi unidimensionali — posibilitatea existenţei „polivalenţei" structurilor muzicale, adică posibilitatea de a le cupla în diferite moduri. Înrudirea foarte vagă — dar perceptibilă, considerăm, într-un sens general — cu fenomenul artistic impresionism, pe de o parte, cu elemente din sfera muzicală Stravinski-Enescu-Messiaen sau cu şcoala poloneză modernă de compoziţie în special, pe de altă parte (înrudiri pe planul materialului muzical propriu-zis şi nu pe cel al organizării lui), ne relevă faptul că, sinteza pe care o înfăptuieşte Ştefan Niculescu în jurul fenomenului numit eterofonie, departe de a fi eclectică, aşa cum ar putea-o aparent sugera alăturarea surselor citate, se realizează prin selecţie severă, prin urmărirea unui anumit sector al gîndirii muzicale. Ea indică, de asemenea, apropieri de modul de a gîndi muzical al folclorului extraeuropean (în special extrem-oriental), apropieri realizate însă printr-o concepţie tipic europeană, opusă, de exemplu, celei americane a lui John Cage, şi, poate, mai tradiţionale astfel (în special din punct de vedere al raportului compozitor-interpret), dar tradiţională de pe o poziţie foarte înaintată !

„Aforisme" a fost precedată de o serie de lucrări, dintre care *„Eteromorfie"* şi *„Formanţi"*, cunoscute publicului nostru şi editate de către *Ars Viva Verlag*, Mainz, respectiv *Édition Salabert*, Paris, se înscriu în aceeaşi sferă de preocupări. Aceste lucrări aduc nou în opera autorului lor şi, parţial, în creaţia contemporană românească sau universală : dispoziţia particulară a membrilor orchestrei ; prevederea posibilităţii captării sunetului prin microfoane şi redarea deformată simultană execuţiei ; forma construită dintr-un număr de secţiuni care se pot dispune după anumite norme ; variabile în elemente de durată, tempo, timbre, nuanţă, unitate metrică ; ideea parcurgerii „în lanţ" a unei piese, începînd în orice punct al ei ; procedee noi de notaţie ; culori orchestrale noi, etc. (Eteromorfia) şi posibilitatea amplificării proporţionale a numărului de executanţi sau a adăugării de noi instrumente ; ordinea liberă

a perechilor de secțiuni de formă ; combinații diferite între notația tradițională și elemente de notație grafică, etc. (Formanți). În amîndouă lucrările citate sînt prezente în egală măsură, ca trăsături esențiale, „complexele timbrale" amintite, diferitele aspecte ale eterofoniei, posibilitatea alegerii unei soluții, dintr-un număr de variante (pe planul formei, ca și pe cel melodic, ritmic, timbral, agogic, dinamic).

Lucrarea *„Aforisme"* este scrisă pentru cor à cappella și anume, pentru 20 soliști ; cei 5 soprani, 5 alto, 5 tenori și 5 basi pot fi dublați, triplați, etc., ajungîndu-se pînă la o formație de 40—60 oameni, această amplificare excluzînd însă — cu excepția unei secțiuni — simultaneitățile între voci, deci fiind cu totul altceva decît, de exemplu, execuția unui cvartet de coarde de către o orchestră de coarde. Fără a insista asupra valorii de netăgăduit și asupra adîncilor implicații filozofice ale fiecăruia din cele 7 aforisme ale lui Heraclit din Efes alese ca text, remarcăm că aceste fraze concise sînt supuse aceluiași procedeu de subtilă amalgamare a unor elemente izolate pentru a se obține un tot complex. Element de operație este aici fie propoziținea întreagă, fie sintagma, cuvîntul sau silaba, sunetul, rezultatul fiind adesea un bloc straniu, în general neinteligibil ca sens, din care însă, cuvinte sau sintagme izolate se reliefează pe rînd, pentru a dispare din nou ; departe de a-și pierde capacitatea sa de comunicare, textul cîștigă astfel o dimensiune nouă, de o forță cvasi-hipnotică.

Cele 7 aforisme, adevărate studii asupra problemelor eterofoniei, ca și asupra posibilităților vocale ale formației (după cum *„Formanți"* de exemplu, scrisă pentru 19 instrumente de coarde, ca punct de plecare, obține o paletă aproape incredibilă de culori — precizăm, atît ale instrumentelor, cît și,în special, ale ansamblului), se pot înlănțui liber, în orice ordine, fără nici o restricție de data aceasta. În interiorul lor nu există alte elemente de formă neprecizate, ca în celelalte două lucrări citate ; posibilități de alegere sînt prevăzute însă pentru interpreți în ceea ce privește varianta de text, (în aforismul 1) sau a fragmentelor de text mergînd pînă la sunetul izolat (în Aforismul 7, în care, de altfel, textul nu este încredințat nici uneia dintre voci) sau în alți parametri muzicali, ca : înălțimea sunetului (în cazul în care se indică doar registrul, sau, cînd se prescrie un sunet obligatoriu, însoțit de altele, facultative), ritmul (în sectoare specificate), timbrul (vibrato în diferite feluri), agogica (rallentando sau accellerando liber), etc. Discursul muzical propriu-zis este încadrat în „măsuri", în general inegale (durata lor depinzînd de cea a evenimentului muzical principal) la care, dacă este necesar, se adaugă bare de măsură punctate, pentru a preciza locul unde trebuie plasat un anumit element ; există, de asemenea, cazuri în care notația grafică proporțională a unor valori, în interiorul unei măsuri, s-a dovedit necesară.

Enumerarea, oricît de sumară, a „procedeelor coloristice" utilizate pentru fiecare voce în parte ar ocupa un spațiu considerabil, amplificat încă prin existența unui număr impresionant de combinații ; ne vom limita deci a încerca a le grupa în cîteva categorii. Astfel, sunetele scurte, de sine stătătoare mai rar, (în general, întrebuințate cu rol de constituant al „pastelor" timbrale) au o funcție de percuție (evidentă în sunete ca cele produse prin lovirea palmelor, brațelor, degetelor, prin pronunțarea a diferite consoane ocluzive, surde sau sonore, uneori cu aspect de cvasi-apogiatură, mai puțin în scurtele glissando-uri pe înălțimi nedeterminate) ; sunetele „tenuto" apar însă în infinite nuanțe, ca mod de emisie (vorbit, șoptit, strigat, cîntat cu gura închisă, pronunțarea vocalelor sau a consoanelor fricative sau lichide, diferite vibrato-uri), registru (pe înălțime determinată, facultativă în cadrul unui anumit sector al registrului sau ca sunet extrem acut sau grav), constituție interioară (recitativ rectoton cu accellerando sau rallentando liber, tril, tremollo, ostinato-uri pe grupe de sunete etc.).

Multitudinea de nuanțe și combinații între nuanțe face ca trecerea între stări principial antagonice, ca secco ⟷ tenuto sau sunet rectoton ⟷ glissando, să fie aproape imperceptibilă (de exemplu, de la tenuto „drept" ⟶ tril ⟶ tremollo ⟶ glissando, sau de la tenuto ⟶ tenuto cu mici întreruperi neregulate ⟶ sunete izolate). Toate aceste procedee nu pot fi însă judecate în sine, ele existînd în combinații ingenioase și permanent variate, în raporturi complexe, ceea ce conduce la transfigurarea lor artistică totală.

În *Aforismul 1* („M-am căutat pe mine însumi"), acțiunea muzicală se desfășoară pe trei planuri distincte, expresia generală de mister, ezitare, de „încercare a multor posibilități" fiind legată direct de sensul textului ales, fenomen perceptibil în mod direct în cele mai multe dintre cele 7 aforisme. Primul plan, avînd un caracter de fond pasiv, este constituit dintr-o succesiune de „pete" încredințate sopranului 2, 3, alto-ului 2, 3, tenorului 2, 3, basului 2, 3, care combină în mod diferit aceleași 4 moduri de emisie a unui sunet nedeterminat, plasat în registrul acut sau grav : tenuto „drept", continuu sau întrerupt și vibrato, continuu sau întrerupt, în nuanța generală pianissimo, pe fiecare din aceste grupe de voci rostindu-se cîte o silabă diferită a textului. Al doilea plan, de asemenea cu aspect de „continuum", îl reprezintă textul propriu-zis, șoptit de către sopran 1, alto 1, tenor 1, bas 1 în valori foarte largi — care sînt, de altfel, cele care determină împărțirea metrică neregulată a piesei — însoțit de lovituri de palme, degete, brațe, ale întregii formații. Al treilea plan, cel care se detașează oarecum față de acest straniu aliaj sonor prin faptul că nu acoperă întreaga durată a piesei, ca celelalte două, se bazează pe recitarea textului în crescendo-uri și diminuendo-uri, text

inclus în 3 „casete" de durate diferite și repetat pînă la acoperirea timpului respectiv afectat. Fiecare din sopranul 4, 5, alto 4, 5, tenorul 4, 5, basul 4, 5, are de ales liber dintr-un șir de combinații realizate prin înscrierea textului integral, începînd mereu cu un alt cuvînt sau sintagmă și avînd plasate scurte pauze în locurile unde sensul acestuia o permite (cele trei grupe „m-am căutat", „pe mine", „însumi" permit 6 asemenea combinații, reluate în cele 3 casete amintite cu 3, 2 respectiv o pauză, deci, în mod treptat, mai cursiv). Efectul obținut este un amalgam relativ omogen, neinteligibil, în general, decît fragmentar, ceea ce îi sporește puterea obsesivă. În această piesă, înălțimile notelor sînt sugerate doar ca registru, neexistînd sunete precis determinate.

În *Aforismul* 2 („Noi trăim moartea sufletelor, iar sufletele trăiesc moartea noastră"), unul dintre cele mai complexe ca structură, distingem 4 planuri diferite. Primul, un mare tenuto pe întreaga desfășurare a piesei, pe un singur sunet în pianissimo, constă din emisia celor 5 vocale în diverse combinații, încredințate tenorului 1, apoi alto-ului 1 ; al doilea — de asemenea un tenuto — și anume, se bazează pe un șir melodic (o serie de 10 sunete, în poziție directă și apoi recurentă), pe care sunete, sopranul 1, alto 1, tenorul 1 și basul 1 cîntă de asemenea în pianissimo, într-un mod clasic de emisie, textul, în durate foarte largi. Peste aceste 2 planuri, se suprapun celelalte : al treilea — grupe de 4 voci (sopran 2—4, alto 2—4, tenor 2—4, bas 2—4 — simetria împărțirii vocilor ansamblului în subgrupe fiind o constantă a întregii lucrări), care execută diferite combinații a 4 „culori" (tenuto „drept" sau tril, glissando pe un interval constant, improvizația liberă pe un glissando, vibrato, realizat cu buzele), în pianissimo, ca și primele 2 planuri, pe sunetele unui acord în cîteva poziții (sunete din sfera melodică a planului 2) și, al 4-lea, — cu aspectul unor explozii în forte — încredințat sopranului 2—5, alto-ului 2—5, tenor-ului 2—5, basului 2—5, constituit din strigarea, șoptirea, sau pronunțarea normală a unor silabe disparate din sintagma „Heraclit din Efes".

Aforismul 3 („Această lume a fost întotdeauna, este și va fi, un foc veșnic viu, care după măsură se aprinde și după măsură se stinge") este, împreună cu Aforismele 4 și 7, unul dintre cele mai sugestiv ilustrate de către muzica sa. Acțiunea se desfășoară pe un singur plan, un bloc dens, frămîntat, în fortissimo, al Tuttiului, cu diverse crescendo-uri și diminuendo-uri interioare, care — împreună cu rallentando sau accelerando-urile, de asemenea foarte diferite ca amplasare la voci — are aspectul unei mișcări agitate continui, întreruptă de mari pauze, „un foc veșnic viu". Textul, mai amplu, este împărțit în 7 grupe, care reprezintă materialul verbal al celor 9 blocuri, cel timbral fiind realizat dintr-un recitativ rectoton cu ritmică liberă, un sunet molto vibrato, vibrato cu ajutorul degetelor sau buzelor pe un sunet oscilant și, de asemenea, treceri gradate între ele. Fiecare voce evoluează în jurul unui sunet stabil în cadrul unui bloc, iar în cadrul piesei, pe 2—3 sunete care se constituie în cîteva acorduri statice înrudite. Duratele blocurilor urmăresc o triplă linie ascendentă (5—7—9, 3—6—8, 2—4—10).

Aforismul 4 („Toate sînt unu") poate fi considerat a fi centrul de greutate al întregii lucrări atît prin sensul textului său, care rezumă în fond poate însăși concepția muzicală a autorului, cît și prin realizarea sa artistică, o construcție de tip eterofonic de o simplitate și forță de sugestie impresionante. Unicul plan pe care se desfășoară muzica este de fapt o masă compactă de evenimente muzicale amalgamate, care se desfășoară și deplasează într-un evantai (mici glissando-uri pe sunete vorbite sau șoptite, nedeterminate ca înălțime, sau glissando-uri lente, largi, care apar în ultimele 2 segmente, din cele 3 ale piesei), pentru a reveni periodic pe unul și același sol diez, prezent subteran, ca un fel de ison, sub întreaga desfășurare a piesei. Textul, lapidar — ale cărui prime 2 cuvinte „Toate sînt"se combină cu diferite alte sunete — conduce de 3 ori succesiv, prin apariția cuvîntului „unu", la acel sol diez fundamental. Timbruri foarte variate, procedee diverse de colorare al tenuto-ului general al piesei (vibrato-uri, alternanțe rapide de consoane, etc.), lasă la rîndul lor să se reliefeze unisonul amintit, printr-o emisie normală a sunetului, unitară, acest sunet fiind de asemenea subliniat prin dinamică. Înălțimile sunetelor, cu excepția sunetului sol diez și a unei difuzii a vocilor pe un acord — mod de tip ton — semiton, nu sînt determinate. În ansamblul ei, piesa este un exemplu de unitate strînsă a mijloacelor de expresie în jurul ideii de eterofonie, al cărei simbol ar putea fi.

Aforismul 5 („Aceasta fiind de negăsit și de neajuns, nu vei afla ce n-ai nădăjduit de nu vei nădăjdui") se realizează muzical de asemenea prin intermediul unui bloc unic, mișcător, de data aceasta însă în nuanța generală forte. Ideea principală, un alt mod eterofonic de a gîndi, constă din ieșirea difuză a vocilor dintr-un unison într-o pastă amorfă, din care se decantează treptat un alt unison, pe un alt sunet, intonarea extrem de largă a textului reprezentînd, în fond, un vast tenuto variat colorat ca timbru, înălțime, densitate, pe diferite vocale ale sale. Dintre procedeele utilizate, semnalăm pe cel al posibilității eliminării unor sunete secundare, plasate lîngă unul principal, obligatoriu. Ca și în celelalte piese, metrica neregulată este determinată de duratele diferite ale segmentelor acțiunii muzicale. Comună cu Aforismul 4 este și tratarea corului ca un singur tot, nedivizibil.

Aforismul 6 („Cum poate cineva să piardă din vedere ce nu apune niciodată ?") constă din opoziția între 2 planuri distincte, opuse violent unul altuia. Primul — un fond static,

deplasabil la cele 4 grupe de voci, în pianissimo, pe „tenuto" drept, folosind sunetele unui acord ce suferă modificări treptate, aproape insesizabile — este colorat şi prin scurtele „pete", mai reliefate, pronunţîndu-se diferite combinaţii vocalice deasupra textului cîntat în valori foarte largi ; al doilea — alternează strigarea sau şoptirea liberă, repetată în fortissimo a unor fragmente de text, suprapuse diferit, de către grupele vocale libere în acel moment, cu rostirea întrebării „cum ?", în diferite intonaţii (ascendentă, ondulată, plană), totul pe înălţimi nedeterminate. Este singura piesă cu o metrică internă regulată (mai corect spus, regulat *notată*, metrica propriu-zisă fiind de asemenea neregulată) : 3 timpi egali, indicaţi uneori şi individual, pentru a facilita plasarea evenimentelor muzicale.

Aforismul 7 („Transformîndu-se îşi află odihna"), reprezintă un alt tip de opoziţie a două planuri, de data aceasta nu în suprapunere, ci alternînd în timp. Primul — o pastă densă, foarte diversă (sunete izolate, glissando-uri scurte sau lungi în diferite sensuri, sau oscilante, pornind de la înălţimi fixate sau nedeterminate, vibrato-uri întrerupte sau continui, tremolo-uri, etc.), în fond, un dublu ison pe cvinta mi—si, foarte ingenios prelucrat — este secţionat de 4 ori de către cel de al 2-lea plan, un unison şoptit pe anumite sunete (dintre care unele utilizate ca „apogiaturi", ca în formulele notate plastic tK aN sF foR sE, etc.), de fiecare dată cu un poco ritardando. Textul acestui aforism nu este scris pentru nici una dintre voci, fiecare interpret putînd alege din el în mod liber fragmente, cuvinte sau sunete, după modelul celorlalte aforisme, pentru a-şi constitui materialul propriu, care va fi notat în ştima respectivă.

Ca şi *„Eteromorfie"* şi *„Formanţi"* — pentru a aminti doar piesele deja citate — *„Aforisme"* reprezintă o nouă cucerire, de o incontestabilă valoare, a autorului ei, pe terenul încă relativ puţin defrişat al eterofoniei, în muzica contemporană. Privitor la acest fenomen muzical, „ireductibil la monodie, omofonie, polifonie — cele 3 noţiuni ce definesc tipurile distincte cele mai generale de fenomene sonore", considerăm util a ne baza pe textul prezentat de însuşi Ştefan Niculescu la sesiunea „Întîlniri ale tradiţiei —surse ale viitorului" din cadrul Bienalei de la Zagreb 1969 (text publicat şi în *Studii de muzicologie* nr. 5 ; citatele folosite din această comunicare sînt indicate prin ghilimele). Avînd puncte de plecare evidente atît în muzica cultă cît şi în cea folclorică, prin eterofonie se înţelege astăzi, fie — într-un mod mai restrîns — „o repartiţie structurală de înălţimi identice, diferenţiate pe coordonate temporale divergente, manifestate în intensităţi şi timbruri distincte", fie „ o etapă intermediară între omofonie şi polifonie" (definiţii date de Boulez), „o desfăşurare improvizatorică a cursivităţii unimelodice, plasată între etape de unison", „pendularea unui ansamblu de timbruri între 2 stări distincte şi anume starea *contopirii* timbrurilor (desfăşurare unimelodică) şi starea *ramificării* timbrurilor (desfăşurarea plurimelodică)" fie — într-un sens mai general — „o superpoziţie la o structură primară a aceleiaşi structuri, schimbată ca aspect".

Tendinţa spre cercetarea posibilităţilor eterofoniei apare odată cu ramificarea atitudinii compozitorilor faţă de problema densităţii evenimentelor muzicale, judecată prin prisma posibilităţilor noastre de percepere, în 2 direcţii divergente : de la „evenimente muzicale detaialate", la cele „rarefiate" sau cele „aglomerate". Acest ultim caz — prezent în muzica unor compozitori ca Xenakis, Stockhausen, Ligeti sau în şcoala poloneză, etc. — trebuie corelat însă cu existenţa unui element unificator, central, în cazul particular al eterofoniei. („Distribuţia simultană la diferite voci suprapuse, a unui *aceluiaşi material muzical,* prezent în diverse variante pentru fiecare voce în parte şi depinzînd de *dispoziţia improvizatorică a executanţilor*"). Două aspecte ne reţin atenţia : primul este acela al existenţei „aceluiaşi material muzical", deci a *modelului* (în sens larg) şi a *variantelor* — problemă esenţială în etnomuzicologie, de exemplu — în acest caz suprapuse, şi al doilea, posibilitatea introducerii improvizaţiei pe această bază. În primul aspect, problema depăşeşte poate însemnătatea sa pur muzicală, fiind vorba, în fond, de o problemă mai generală, filozofică, de un mod de a înţelege fenomene din natură care ne conduce la principiul „Unu şi multiplu", „una din marile teme nu numai ale lui Heraclit, ci şi ale întregii gîndiri antice greceşti". Nuanţe posibile între „Unu" şi „Multiplu", mergînd pînă la dizolvarea primei noţiuni în cea de a doua, pot fi reconstituite pe plan muzical, în lucrarea analizată *„Aforisme"* (de la unisonul elementar, la eterofonia de tip timbral, melodic, ritmic — agogic în jurul unui unison — ca în „Aforismul 4, sau a unui dublu unison — ca în „Aforismul" 7, a mai multor puncte de întîlnire — „Aforismul" 5, a unei linii complexe, mai greu perceptibile, pînă la pasta amorfă, difuză în care „modelul" nu mai este sesizabil). Al doilea aspect ne reaminteşte că eterofonia rezultă originar, în folclor, din improvizaţia liberă pe un schelet stabil (în sens de ansamblu de legi, nu de linie melodică), deci, dintr-o acţiune a întîmplării, instabilului asupra logicului, prevăzutului. Pe această cale se reliefează problema adaptării unor structuri muzicale, inclusiv cea arhitectonică, la principiul eterofonic, iniţial exclusiv timbral-ritmic-melodic, prin mijlocirea unor elemente de aleatorism.

Soluţia adoptată de Ştefan Niculescu — pe care o vom numi pe scurt *„eteromorfism"*, prin analogie cu lucrarea sa *„Eteromorfie"*, un adevărat model în acest gen — impune însă o delimitare şi o precizare a domeniului „aleatorismului" propriu-zis, de fenomenul formei

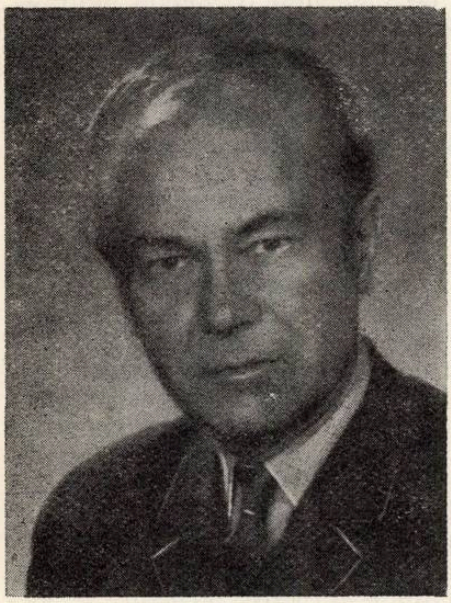
„polivalente", pe care-l considerăm a fi principial de altă natură. „Aleatorism" însemnează a lăsa libertate întîmplării în construcţia muzicală ; aceste principii, prezente în doze şi forme diferite în întreaga istorie a muzicii, îşi capătă sensul lor deplin în *„Textkompositionen"* sau în *„Freies Zusammenspiel"* („compoziţii plecînd de la un text" sau „execuţie liberă în ansamblu"), genuri iniţiate de K. Stockhausen şi practicate cu rezultate interesante — însă de asemenea criticabile, desigur, ca orice alt experiment radical — în diferite centre muzicale internaţionale. Chiar dacă se porneşte sau nu de la o schemă de bază, mai mult sau mai puţin conturată, o selecţie (stabilită conştient, acceptată tacit sau realizată instinctiv, în momentul execuţiei) există în mod obiectiv, garantînd unitatea operei de artă respective, dacă este vorba într-adevăr de o operă de artă ; mai important este însă de a delimita noţiunea de aleatorism, ca *mod de a concepe muzica,* de aceea de *procedeu de notaţie* mai raţional, plastic, sintetic, pentru evenimente de tip „aglomerat", în care o precizie exagerată de notaţie tot nu ar duce la rezultate perceptibile auditiv. Sau, cu alte cuvinte : dacă se acceptă în mod deliberat acţiunea întîmplării, „accidentului", asistînd oarecum pasiv la producerea spontană a construcţiei muzicale (punct de vedere al şcolii americane moderne) sau se limitează numărul de posibilităţi, oricît de mare, dar finit, la cele alese în mod *voluntar* de către compozitor, pentru a realiza o construcţie prevăzută, chiar dacă „polimorfică", adică, prezentînd mai multe forme posibile (punct de vedere mai tradiţional poate, tipic european în muzica contemporană). În primul caz, „indiferenţa" compozitorului faţă de opera sa (ceea ce, precizăm, nu înseamnă deloc că aceasta va fi anarhică, instinctul muzical al interpreţilor, conduşi sau nu, stimulaţi sau nu de către compozitor, putînd duce în egală măsură la rezultate „formalizabile", ca şi în muzica prestabilită) poate fi parţială — numai referitoare la materialul muzical ales, nu şi la legile sale de compoziţie — sau totală, referitoare la întreaga realizare. În cel de al doilea caz, nu este vorba de o „indiferenţă", ci de prevederea de către compozitor a mai multor soluţii posibile, *în egală măsură potrivite scopurilor sale.*

Considerăm că Ştefan Niculescu se raliază acestui ultim punct de vedere. Muzica sa, spre deosebire de aceea tradiţională, unidimensională, are o nouă calitate, denumită *pluridimensionalitate,* calitate izvorîtă indirect din însăşi esenţa eterofoniei ; ea se deosebeşte în egală măsură de muzica aleatorică propriu-zisă prin existenţa unui număr prevăzut, încadrat în legi precise, de posibilităţi controlate. Această transferare a unor principii, iniţial de altă natură, în domeniul formei, construcţiei — deci, fenomenul numit „eteromorfism" —, este posibilă numai în condiţiile unei raţionalizări stricte, severe, a „jocului" oferit de toate structurile muzicale, a unei mari unităţi a contrastelor elementelor esenţiale ale muzicii, a unei lipse totale a evoluţiei, devenirii ideilor muzicale (deci a factorului direcţionat unidimensional). În esenţă, este vorba de selecţionarea materialului în aşa fel, încît să se preteze la „valenţe" multiple. Această aparentă restrîngere a sferei muzicii la cîteva sectoare bine diferenţiate, permite însă o exploatare în adîncime a lor(prin tehnica combinatorie, de exemplu) ; pe de altă parte, „polivalenţa" structurilor cere precizarea în detalii a „culorii" a materialului propriuzis, care are de îndeplinit o funcţie multiplă, necesitate absentă parţial în cazul unei forme fixate. Construcţia se poate realiza prin alăturarea de evenimente, 1) înrudite, apropiate, sau 2) opuse, antagonice, soluţiile fiind la fel de bune, deşi radical diferite, deoarece întotdeauna va exista un echilibru între cele 2 posibilităţi, care guvernează în fond logica oricărei forme, datorat „polivalenţei" acestor evenimente, adică posibilităţii lor calculate special de a se lega între ele în mai multe feluri. Libertate pentru interpreţi există, fără îndoială, şi în acest tip de muzică ; abia aici poate că libertatea are sensul ei deplin, acela de a alege între obiecte perceptibil diferite, în cadrul unui sistem logic, libertatea deplină, în condiţiile haosului, fiind aproape un nonsens. Compozitorul consideră că evoluţia formei muzicale, prin etapele Scarlatti (forma definită tonal), Beethoven (forma definită tonal şi tematic), Wagner (forma definită tematic doar) şi Schönberg (serialismul determină afirmarea structurii ca element de bază al formei), conduce, prin abstractizarea elementelor care o definesc, la această „polivalenţă", mod propriu de gîndire, nu numai muzicală, ci abstract-artistică în general.

Precizăm că noţiunea de „pluridimensionalitate" se referă la modul de a concepe muzica şi de a o înţelege ca sistem, şi nu la percepţia unui exemplar concret astfel construit, percepţie care, poate, nu a suferit transformări atît de importante cît par, în cursul istoriei muzicii, mai ales dacă avem în vedere şi modul ne-european de a gîndi, sau cel folcloric, însă insuficient explorate. Pentru a putea sesiza calităţile într-adevăr noi ale unei piese „eteromorfice", ea ar trebui executată de mai multe ori la rînd în acelaşi concert sau, înregistrată *în mai multe variante deosebite,* în cazul unui disc, de exemplu. Abia în acest caz s-ar releva forma ei de o concepţie nouă, o unică execuţie a ei — mod pe deplin logic de a prezenta o piesă tradiţională, (unidimensională prin selecţia făcută de către compozitor, dar poate şi ea cu posibilităţi „eteromorfice" latente) — fiind aproape o absurditate. O formă „polivalentă", pentru a putea fi percepută ca atare, ar necesita o adaptare a acestui mijloc tradiţional de prezentare, repetarea ei în variante diferite stimulînd şi sondarea acelor „cazuri excepţionale", mai rar încercate într-o unică audiţie, cînd se aleg de obicei soluţiile cele mai facile.

Problema depersonalizării artistului modern, problemă controversată, care — fără a consti-

tui, credem, o condiție ineluctabilă a existenței artei valoroase (vezi folclorul, de exemplu) — apare ori de cîte ori se depășește un anumit raport între fix și improvizatoric, prevăzut și întîmplător, etc., nu este de actualitate în cazul compozitorului Ștefan Niculescu, a cărui muzică profundă și originală este relativ ușor recognoscibilă — fapt cu atît mai prețios cu cît este vorba de un stil complex, de tip sintetic. Considerăm acest stil, în ansamblul său, în definirea căruia lucrări ca *„Eteromorfie"*, *„Formanți"*, *„Aforisme"*, ocupă locuri importante, ca o cucerire valoroasă pe linia reconsiderării unor fenomene muzicale esențiale, fenomene ce reprezintă contribuții ale popoarelor cu o etnocultură străveche la dezvoltarea artei contemporane.



Jodál Gábor: Trei piese pentru două piane

Compozitorul și profesorul Jodál Gábor (n. 1913) face parte din acea generație de muzicieni care s-au format în perioada dintre cele două războaie și au creat în ultimul sfert de veac, asistînd la metamorfozările limbajului. Beneficiind de o îndrumare pedagogică competentă în Budapesta anilor '40, unde a studiat compoziția cu Kodály Zoltán, Jodál Gábor se înarmează cu o solidă tehnică componistică și cu o viziune muzicală temeinică ce-i vor asigura desfășurarea unei fructuoase activități creatoare. Eforturile sale în domeniul creației sînt dublate de o susținută activitate pedagogică (conferențiar și apoi profesor la Conservatorul „G. Dima" încă de la înființare, iar din 1965 — prorector), participînd la creșterea a numeroase generații de muzicieni, ca profesor de armonie, orchestrație și — într-o perioadă — de compoziție.

Abordînd genuri dintre cele mai diferite, de la muzica simfonică (Suita *La poarta țării basmelor* — 1952, *Simfonietta* — 1957, *Divertisment pentru cvintet de suflători, instrumente de percuție și orchestră de coarde* — 1963) la cîntecul de masă, sau la miniatura corală, Jodál Gábor manifestă de-a lungul celor aproape trei decenii de activitate creatoare o predilecție pentru genul cameral, cultivînd liedul (sînt cunoscute mai ales cele două cicluri pe versuri din vechea poezie chineză), sonata pentru pian (*Sonatina* scrisă în 1954, de un caracter modal deopotrivă de interesant și poetic, poate fi socotită o piesă antologică pentru perioada respectivă), pînă la ansamblul cameral restrîns, pentru care vădește preferințe în ultimii ani (*3 piese și Suita* pentru cvintet de suflători, *3 nocturne* pentru flaut, clarinet, violă, violoncel și pian). Artist angajat, el a dat la iveală în ultimul deceniu două cantate, *Revoluția* și *Slăvite zile*, în care se adresează unui amplu aparat vocal-simfonic.

Aproape imposibil de „catalogat" — aceasta și datorită timpului, deci evoluției concepției estetice a compozitorului —, creația lui Jodál Gábor se situează la interferența diferitelor stiluri muzicale ale secolului nostru; astfel, sînt sesizabile influențele folclorului maghiar, preluate odată cu asimilarea organică a unor prețioase trăsături stilistice bartókiene, alături de afinități temperamentale cu lumea impresionismului (sesizabile mai ales în cele *3 nocturne)* ori cu aceea a expresionismului. Atestînd o justă înțelegere a raportului tradiție-inovație și adăpîndu-se mereu din sursa inepuizabilei frumuseți a folclorului românesc în stilizări superioare, limbajul compozitorului are caracteristice: îmbinarea ponderată a lumii modalului cu cromaticul, pe de o parte, și a unei structuri ritmice riguroase cu aspecte de scriitură armonice sau polifonice stabile, pe de alta. În anii din urmă, aderă din ce în ce mai mult la estetica atonalismului, în cadrul căruia include totuși elemente modale și hexatonale. Încercarea de alăturare și de sintetizare a impresionismului cu un expresionism echilibrat, constituie pentru compozitor un crez artistic în virtutea căruia elementele înoitoare sînt organic asimilate acestei sinteze a tradiției.

Este vorba despre o lume muzicală expresivă, căreia nu-i sînt străine caracterul dramatic, liric sau bucolic, după caz; o muzică în care oscilația între raționalism și sensibilitate pare să-și fi găsit o echilibrare eficientă.

Edificatoare pentru stadiul atins actualmente, cele *Trei piese pentru două piane*, concepute în 1970, aduc o problematică a scriiturii încadrabilă în succinta încercare de caracterizare de mai sus. Tripticul *(Dans, Intermezzo, Studiu)* se structurează pe baza unui pronunțat contrast de caracter și de mișcare, partea lentă mediană echilibrînd extremele. S-ar putea vorbi despre aceste trei piese ca despre o *sonată*, dacă aspectele organizării formale ar permite-o; aceasta este însă mai puțin evidentă, cu toate reprizele ușor de recunoscut, întrucît lipsesc tocmai dezvoltările. Totuși, anumite elemente de formă, ca și dimensiunile lucrării lasă să se întrevadă această posibilitate.

De un caracter extrem de pregnant, datorat atît melodicii cît și ritmicii și metricii (în alternanțe de măsuri între care primează $^5/_8$), prima piesă, *Dans,* se structurează pe baza unui contrast tematic între două secțiuni principale. Schema formală a acestei piese

A tranz. B tranz. Ab, Bb + coda conclusivă

sugerează o formă de sonată fără tratare. Contrastul dintre cele două secțiuni este evident atît în desfășurarea melodicii, cît și în tipurile de scriitură utilizate.

Piesa a doua, *Intermezzo,* substituie partea lentă a ciclului de sonată. Atmosfera de calm ce domină începutul, se va pierde treptat în favoarea unei neîntrerupte creșteri a tensiunii expresive, cu o revenire spre sfîrșit. Organizarea formală, interesantă și nerepetată în cadrul ciclului, cuprinde ideea de contrast între două secțiuni — idee preluată din prima piesă — tratată în sens evolutiv-variațional:

$$\underset{\text{—|}}{A\ B}\quad \underset{\text{|—|}}{A_1\ B_1}\quad \underset{\text{|—|}}{A_2\ B_2}\quad + \text{coda } (A_3\ ?)$$

Aducînd o nuanță generală mai mult impresionistă, această piesă denotă arta variației pe care o posedă autorul.

DOCUMENTE BREAZUL

Tracii
Principiul consonanței
Diapason
Diapente
Diatessaron
Musica mundana

„Simplicem principio fuisse musicam Nicomachus refert adeo, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit, ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente ac diatessaron, nihil vero in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quattuor constat elementis."

Boetius. - De institutione musica, Ed. G. Friedlein, Lipsiae 1867, I, 20, p. 205-06.-

Elinii -
Tesalia, Tracia, Asia mică } Influențe

„Die von Plutarch c. 7 verzeichnete Unterscheidung eines ersten und eines jüngeren Olympos durch Pratinas ist angesichts des mythischen Charakters der ganzen Olympostradition gegenstandslos. Sie deutet lediglich die verhältnismässig beträchtliche Länge des Zeitraums an, während dessen wesentliche Teile der thessalischen, thrakischen und kleinasiatischen Kunst von der griechischen absorbiert wurden, um schliesslich ganz in ihr aufzugehen. Nach Suidas soll ὁ πρῶτος Ὄλυμπος vor dem Troianischen Kriege geboren sein, ὁ νεώτερος zur Zeit des Midas, des Sohnes des Gordios, also im letzten Drittel des 8. Jhdts., gelebt haben." - (W. Vetter).

Antichitatea
Museus - Buzeu

„Museus (Μουσεός). Antikes Name des heutigen Buzeu, eines in den Montes Serrorum (Transilvanische Alpen) entspringenden Nebenflusses des Hierasus (Sereth) auf rechtem Ufer in Moesia inferior, nur bekannt aus der Passio s. Sabae c. 7 (Anal. Bolland. XXXI 220. Migne G. XXXII 254). In ihm erlitt am 12. April 372 n. Chr. der H. Sabas, einer der durch den Bischof Vetranio von Tomi bekehrten Goten, infolge seines Bekennermutes durch Ertränken den Märtyrertod (Passio s. Sabae c. 7." —

Tomaschek. - Ztschrift f. österr. Gymn. XXIII 150
Kiepert FOA XVII Text 4, 38.
Patsch S. Ber. Akad. Wien CCVIII 2, 57)

Über den Konsonantenwechsel b und m im Thrakischen vgl. o. Bd. II S. 269 Art. Bendis. Vgl. Tomaschek Die alten Thraker II 2, 95. Pichler Austr. Rom. 166."

Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, XXXI. Halbband, Stuttgart, Metzler, 1933, S. 822.-

---

„Tot din aceste ținuturi se pare a fi fost și cântărețul divin cu fluierul, Lin (Λίνος)[1], fiul lui Apollo[2], care a descris faptele lui Bach în limba pelasgă, și ai cărui discipuli au fost Hercule, Thamiris și Orfeu."

Nicolae Densusianu - Dacia preistorică, București, Göbl, 1913, pag. 128.

1) - Virgilii Eclog. VI. 67. Linus .... divino carmine pastor
2) Pausanias lib. II. 19. 8.

Tracia
Orfeu
„septem discrimina vocum".-

„Unfortunately, owing to the perishable nature of the material generally used for these simple flutes, we have no actual specimen of the Sumerian instrument; but it is shown on the archaic seal in the Louvre and on the seal impression from Ur, already mentioned and illustrated on Plate II, 5; the player is here seen holding his flute in the same way as the ancient Chinese TI: it is moreover similar in length and apparently, from the position of the fingers, possesses but three holes. We know too that the instrument also bore the name IMIN-E or „the seven-note" corresponding to Tsai-yü's scale. The Sumerian word E, which literally means «voice», reminds us also of the «hepta phoneenta» or «seven voices» of the flute used by the Egyptian priests to hymn their gods as described by Demetrius Phalereus (c. 317 B.C.), and the «septem discrimina vocum» of the Thracian lyre." —

Francis W. Galpin. - The Music of the Sumerians, Cambridge, University Press, 1937, p. 40.-

„Die musica quae in quibusdam constituta est instrumentis ist eine Unterabteilung jener Musikart, die wir seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts etwa*) ausschliesslich mit dem Namen „Musik" zu bezeichnen gewöhnt sind, der sinnlich wahrnehmbaren Musik. Diese selbst ist nicht die ursprüngliche Musikart, ... sondern im Gegenteil, sie ist ein Abbild, eine „imitatio" der „musica mundana". –

*) Vgl. die wohl erst seit dem endenden 15. Jh. aufkommenden Darstellungen der (sinnlich wahrnehmbaren) Musik durch eine Frauengestalt, sowie den bei M. Luther begegnenden Ausdruck „Frau Musica", der sich ebenfalls fast ausschliesslich auf diese Musikart bezieht." –

Gerhard Pietzsch. – Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle (Saale), Niemeyer, 1929, p. 41

„Terpandre paraît aussi avoir excellé dans l'art du citharède : les registres lui attribuent, en effet, quatre victoires consécutives aux jeux Pythiques. Son époque est très reculée. Glaucos d'Italie, dans un traité sur les anciens compositeurs et musiciens, montre qu'il est plus ancien qu'Archiloque ; il dit que Terpandre fleurit le second après les premiers créateurs de l'aulétique et qu'il prit pour modèles Homère dans ses vers, Orphée dans ses mélodies. Quant à Orphée, il est clair qu'il n'imita personne, car avant lui il n'y avait rien eu, si ce n'est les compositeurs d'airs aulétiques, dont l'oeuvre n'offre aucun rapport avec celle d'Orphée." (p. 21). –

..... „ἐζηλωκέναι δὲ [τὸν Τέρπανδρον] Ὁμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη· ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γὰρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλητικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐδὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε." – (p. 20).

Plutarque. – De la Musique, Éd. critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach, Paris, Leroux, 1900. –

Romania
Tracii

„Dass im Rumänentum (wie auch in anderen europäischen Verbreitungsgebieten des Typus I) ein mediterranes Bevölkerungs- oder Rassenelement wirksam ist, wurde bereits von W. Danckert verschiedentlich angedeutet[210]. Anschliessend an die Forschungen E. Fischers über die thrakische Grundlage Rumäniens[211] spricht Danckert die Vermutung aus, dass neben den durch römische Kolonisation vermittelten Einschlägen des italischen Typus I hauptsächlich eine autochtone „thrakische" Grundlage bei der Bildung des abendländischen Rumänentums in Betracht kommt. Dieses mediterrane Element vermittelte offenbar auch den bemerkenswerten chthonisch-mutterrechtlichen Einschlag im antiken Thrakertum, wie er z. B. in der Orpheusmythe und im Dionysoskult zutage tritt."

210) W. Danckert, Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. – Ders., Wandernde Liedweisen.

211) E. Fischer, Sind die Rumänen anthropologisch betrachtet Romanen?; Z. f. für Ethnologie, Jg. 41, Berlin 1909, S. 849. – Ders., Die thrakische Grundlage im Rumänischen; Z. f. für Ethnologie, Jg. 42, 1910, S. 211 f.

Wolfgang Sichardt. – Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns, „Schriften zur Volksliedkunde und volkerkundlichen Musikwissenschaft" Hrsg. von Werner Danckert, Bd. II, Berlin, Hahnefeld, 1929, p. 146.

..... „καὶ χορὸν πρῶτον [Φιλάμμωνα] περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στῆσαι· Θάμυριν δὲ, τὸ γένος Θρᾶικα, εὐφωνότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ζῆσαι, ὡς ταῖς Μούσαις, κατὰ τοὺς ποιητάς, εἰς ἀγῶνα καταστῆναι. Πεποιηκέναι δὲ τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάνων πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον." –

„le premier [Philammon] il institua des choeurs auprès du temple de Delphes. Thamyris, Thrace de nation, l'emporta sur tous ses contemporains par la sonorité et l'harmonie de son chant, au point, si l'on croit les poètes, qu'il osa provoquer les Muses à une lutte ; on raconte que le même personage composa un poème sur la guerre des Titans et des dieux". –

Plutarque. – De la musique

p. 13-14

Din nou mişcat (*Vivace*), *Studiul* final enunţă elemente înoitoare în comparaţie cu celelalte două piese ; astfel, ritmica este acum de o cursivitate care elimină schimbările de măsuri, melodica are mai pronunţate tente hexatonale, iar în scriitură predomină un tip de contrapunctare perpetuă ce-i asigură un profil polifonic evident. Spre deosebire de celelalte două piese, care aveau un centru tonal *re* şi, respectiv, *do diez*, finalul e mai pronunţat *atonal*. În formă, patru secţiuni organic derivate şi crescînde converg spre un moment central (care nu are însă nicidecum un caracter dezvoltător), după care cele patru momente sînt reluate cu mici modificări :

A B C D E A_1 B_1 C_1 D_1 + coda

O serie de aspecte de scriitură, în general, şi pianistice în special, dau unitate ciclului celor trei piese ; astfel, preferinţa pentru acordul de octavă micşorată, pentru paralelismele de cvarte şi, în unele momente pentru septime, conferă acestora un profil de motive unificatoare. Varietatea şi claritatea construcţiei formale — la care trebuie subliniată arta cu care sînt construite momentele de tranziţie —, ca şi justa repartizare a efortului pianistic între cei doi participanţi, sînt de asemenea calităţi care au concurat la succesul de care s-au bucurat cele *Trei piese de* Jodál Gábor la prezentarea lor în cenaclu şi în concert. Ele se înscriu în acel domeniu al literaturii pentru două piane, azi mai puţin abordat, ilustrat de Bach, Mozart, Schumann, Bartók, Stravinsky, Şostakovici, Enescu sau Lipatti.

DAN VOICULESCU

Un valoros instrument de studiu al muzicii noastre: fondul de fişe realizat de prof. George Breazul

de VASILE TOMESCU

Contribuţie teoretică originală, instrument documentar preţios prin sinteza de date şi prin ordonarea unui vast material informativ, concentrat cu ştiinţă şi cu experienţă în direcţia sublinierii trecutului şi aspectelor actuale proprii culturii muzicale a poporului nostru, *Fondul de fişe în manuscris*, rămase de la prof. George Breazul, intrat de curînd în posesia Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, constituie pentru activitatea muzicologică românească o moştenire de excepţional interes.

Materialul prezintă o dublă valoare : intrinsecă, de tezaur, de izvoare privind muzica pe teritoriul românesc, şi alta metodologică, întruchipare plină de răsunet pedagogic a unei metode ştiinţifice de studiu şi de constituire a sistemului muzicologic naţional.

Orizontul de cercetare înmănunchează două linii aflate în raport dialectic : cercetarea unor zone largi, apropiate concentric de zona muzicii populare şi psaltice cu caracter sud-est-european şi bizantin şi studiul aprofundat al celeilalte zone proprii etnosului nostru muzical.

În acelaşi timp, fişele urmăresc necesarele şi posibilele deducţii privind cultura muzicală actuală în raport cu cercetările ştiinţei istorice, arheologice, lingvistice şi totodată evocarea aspectelor din trecut ale muzicii prin traversarea unor realităţi folclorice actuale, după sistemul că filogeneza rezumă ontogeneza. O importanţă aparte este acordată paralelismelor, interferenţelor de cultură muzicală, în general metodei comparative al cărui promotor în ţara noastră, George Breazul a fost, alături de Constantin Brăiloiu.

Fişele privind aspecte organizate, generalizate ale structurii ritmice şi modal-tonale proprii folclorului, instrumentelor muzicale populare, relaţiilor culturii muzicale cu mitologia etc. reprezintă esenţializări rezultate dintr-o profundă cunoaştere a acestor probleme, adevăruri fundamentale, exprimate lapidar şi cu o documentare incontestabilă, puncte de reper în cercetarea actuală în acest domeniu. Amintim, în această privinţă, în special cercetările privind descendenţa folclorului românesc din marea cultură eleno-tracă şi latină, problema tonalităţilor deficiente, „olicordice", problema pentatoniei, problema raporturilor dintre modurile greceşti şi modurile gregoriene, în care autorul stabileşte cîteva rezultate cardinale, parcurgînd numeroase teorii clasice şi moderne cunoscute prin caracterul lor contradictoriu.

O sferă de cercetări nu mai puţin originale şi cristalizări de date ştiinţifice priveşte raporturile de ordin istoric şi structural-estetic între muzica românească şi muzica unor popoare vecine (muzica popoarelor slave, muzica albaneză, muzica maghiară, muzica germană).

Un domeniu de cercetare priveşte teme ale istoriei muzicii universale în lumina vieţii muzicale româneşti din perioada interbelică şi postbelică.

Capitole considerabile din fondul de fişe sînt dedicate istoriei muzicii româneşti din faza precursorilor şi din faza modernă. În această privinţă sînt sintetizate : dezvoltarea învăţămîntului, afirmarea artei lăutăreşti, afirmarea etnomuzicologiei naţionale, a ştiinţei dedicată muzicii psaltice, a teoriei muzicale de sferă largă, a pedagogiei înţeleasă ca o activitate de culturalizare a maselor, de formare a unei conştiinţe muzicale naţionale.

Prin punerea la dispoziţia cercetătorilor de azi şi de mîine al acestui bogat fond de materiale documentar se realizează de fapt o orientare certă, elocventă, a preocupărilor acestora în direcţiile cele mai specifice de manifestare a geniului muzical naţional. Fondul de fişe George Breazul reprezintă sinteza unei profesiuni de credinţă, a unui sistem pedagogic, a unei metode de cercetare, a unei convingeri în originalitatea şi perspectivele culturii muzicale naţionale, un mijloc şi un îndemn pentru ca muzicologia noastră de astăzi să realizeze lucrările sale capitale de cuprindere şi demonstrare a trăsăturilor estetice şi de structură, proprii artei muzicale naţionale.

Prin sîrguinţa plină de devoţiune a prof. Georgeta Breazul, care împlineşte nobilul testament lăsat de de cel care i-a fost tovarăş de viaţă şi de carieră artistică şi ştiinţifică, prin eforturi şi înţelegerea Comitetului Uniunii compozitorilor, prin grija unui colectiv de specialişti, condus de compozitorul Wilhelm Berger şi de şeful serviciului de Documentare, Mircea Bude, **Fondul de fişe** a intrat în posesiunea Uniunii compozitorilor, aflîndu-se în momentul de faţă în pregătire pentru a fi pus la dispoziţia cercetătorilor.

Începînd cu numărul de faţă al revistei „Muzica", vom publica în mod periodic valori ale acestui fond, cu convingerea că ele vor deveni astfel utile activităţii de cercetare a culturii muzicale naţionale reprezentînd totodată un mijloc de instruire a tinerilor muzicologi.

„Cerbul de aur" la a IV-a ediţie

de EDGAR ELIAN

CONCURENŢII

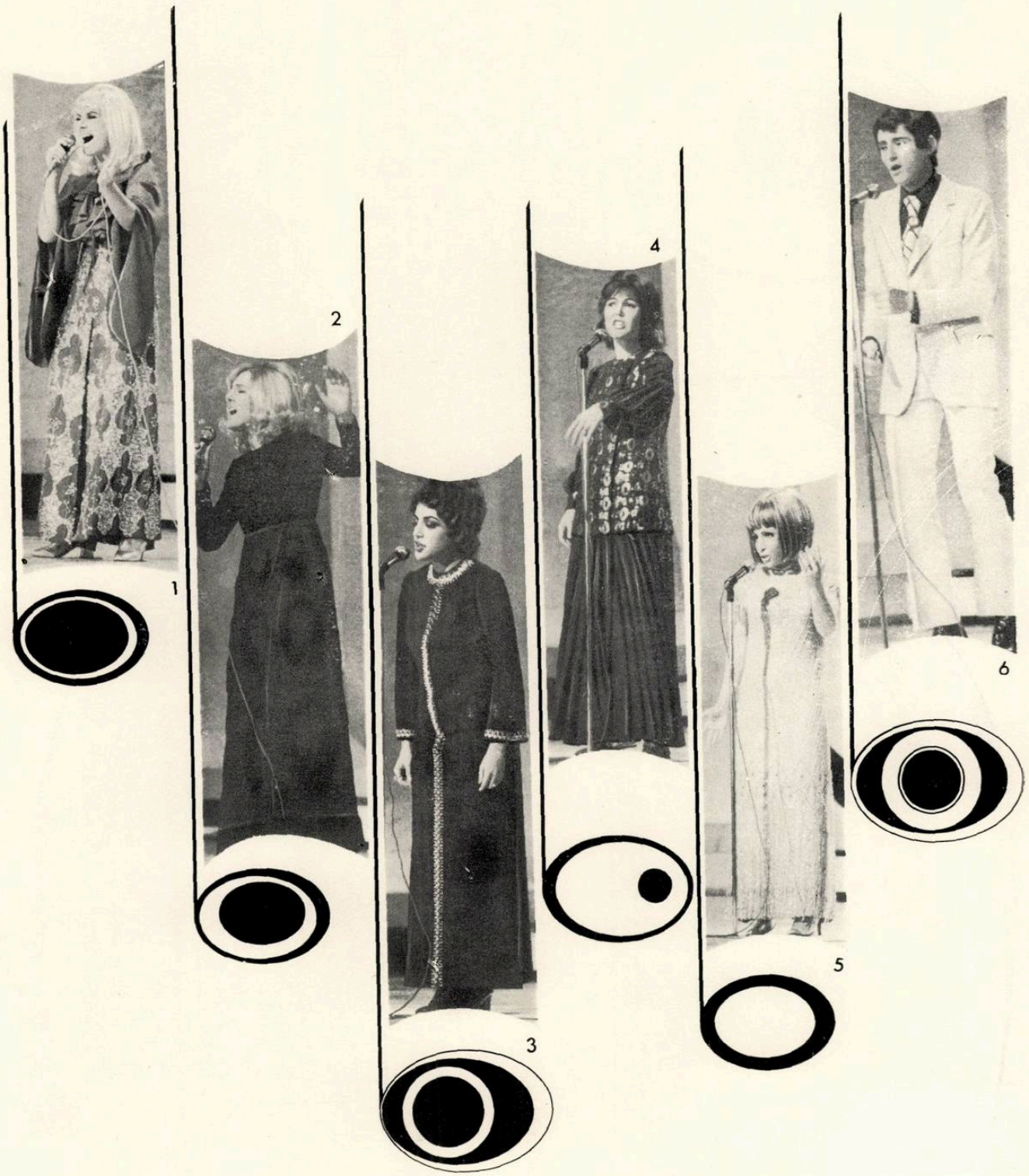
Încă de la prima ediţie, din anul 1968, a Festivalului şi Concursului Internaţional „Cerbul de aur" de la Braşov, a apărut limpede că această manifestare nu urmăreşte scopuri publicitare, nu promovează muzica uşoară „comercială", nu intenţionează să lanseze noi „mode" în acest domeniu atît de expus fluctuaţiilor de stiluri şi de maniere, ci îşi propune să aducă o contribuţie activă la descoperirea unor valori autentice în creaţia şi în interpretarea muzicii uşoare europene, la cunoaşterea reciprocă şi la popularizarea acestor valori, precum şi — *last not least* — la difuzarea peste hotare a muzicii uşoare româneşti. Pe parcursul celor trei ediţii anterioare, trăsăturile acestea s-au amplificat şi s-au consolidat, astfel încît, de la an la an, nivelul calitativ al Festivalului a cunoscut o neîncetată creştere. Din acest punct de vedere, concursul din 2—7 martie 1971 a însemnat un nou pas înainte, demonstrînd că Televiziunile participante la concurs au înţeles cum se cuvine importanţa „Cerbului de aur", trimiţînd tinere elemente deosebit de dotate — dintre care unele au la activul lor o scurtă, dar frumoasă carieră artistică — ; prin aceasta, concursul a devenit mai „strîns", cîştigătorii neputînd fi desemnaţi decît după lungi şi laborioase dezbateri ale juriului internaţional.

Statistic vorbind, s-au prezentat la concurs 30 de cîntăreţi din 25 de ţări europene (Austria, Belgia, şi Portugalia au delegat cîte 2 reprezentanţi, iar România 3). În mare majoritate, toţi aceştia au demonstrat o pregătire profesională de un asemenea nivel, încît în fiecare din cele patru seri ale Concursului clasamentele provizorii, întocmite de reprezentanţii presei (şi chiar de publicul larg de spectatori şi telespectatori), sufereau răsturnări substanţiale. Astfel, dacă în prima seară „eroii" au fost galezul Derek John Tilley şi spaniola Dova, seara a doua a impus-o pe ceha Helena Vondrackova şi într-o oarecare măsură pe Cătălina Marinescu, realizatoarea unui surprinzător salt calitativ faţă de modul în care o cunoşteam din trecutele sale apariţii. A urmat seara a treia, prilejuind afirmarea englezoaicei Kiki Dee, a irlandezului Dickie Rock şi a unguroaicei Zsuzsa Koncz. Lucrurile păreau întrucîtva clarificate, mai ales în ce priveşte partea superioară a clasamentului, cînd, în seara ultimă, au urmat unul după altul o serie de concurenţi de excelentă ţinută : suedeza Ann Louise Hannson, belgianca Lili Castel, olandezul Jerry Rix, romînca Corina Chiriac şi germano-mexicana Olivia Molina, reprezentanta Televiziunii din R. F. a Germaniei (la această listă ar trebui adăugat şi scoţianul John O'Hara, dar prin comportarea sa scenică extravagantă, adeseori clownescă, s-a exclus singur de pe lista candidaţilor la un loc în palmaresul final). Toate pronosticurile de pînă atunci erau infirmate, în atenţia juriului ajungînd în total peste 15 solişti, dintre care trebuiau aleşi, într-o ordine fixată prin vot secret, cei mai buni dintre cei buni. Juriul avea o sarcină mult mai dificilă ca de obicei, trebuind să aleagă pe cei destinaţi să primească distincţiile concursului dintr-un lot destul de amplu, cu valori sensibil egale. În cele din urmă s-a stabilit totuşi un clasament — discutabil ca orice clasament exprimînd suma unor aprecieri subiective — care a stîrnit controverse, pe alocuri aprinse, lucru firesc dacă avem în vedere că între nivelul artistic mediu al interpretării şi nivelul mediu al... discuţiilor există un raport direct proporţional. Cu alte cuvinte, atunci cînd foarte mulţi concurenţi de valoare bat la porţile palmaresului final, iar numărul premiilor este limitat, juriul trebuie în mod fatal să lase pe unii dintre cîntăreţi în afara clasamentului, deşi locul acestora putea fi tot atît de bine înlăuntrul lui. Totul este o chestiune de... aritmetică, diferenţa între concurenţi fiind adeseori de un singur punct, iar în anumite cazuri ivindu-se chiar balotaje. Aşa a fost şi la Braşov, unde — de pildă — „Cerbul de aur" putea fi tot atît de bine (sau chiar mai bine !) atribuit cîntăreţei spaniole Dova sau irlandezului Dickie Rock (în loc de a se acorda acestora premiul special al juriului, respectiv una dintre menţiuni), în timp ce Olivia Molina putea foarte bine să ocupe unul din locurile fruntaşe în clasament, în loc de a fi cu totul omisă.

Cît de ridicat a fost nivelul general al Concursului, a apărut evident pentru oricine a urmărit fie şi numai concertul laureaţilor. De la galezul Derek John Tilley, deţinătorul premiului tinereţii oferit de U.A.S. din Braşov, şi pînă la suedeza Ann-Louise Hannson, distinsă cu marele premiu al „Cerbului de aur", toţi cîntăreţii au vădit calităţi vocale de prim ordin, pe lîngă faptul că mulţi dintre laureaţi (Helena Vondrackova, Nicole Jacquemin, Corina Chiriac etc.) s-au impus şi datorită sensibilităţii cu care au pus în valoare conţinutul literar al melodiilor interpretate.

În acest context, concurenţii români Corina Chiriac, Cătălina Marinescu şi Ruxandra Ghiaţă au făcut faţă în mod cu totul onorabil, deşi aveau de înfruntat cîntăreţi cu o bogată experienţă concertistică şi cu numeroase discuri la activul lor. Corina Chiriac a imprimat o interesantă notă de dramatism cîntecului lui Paul Urmuzescu *Va veni o clipă* şi a lansat cu succes noua melodie a lui Edmond Deda, *Inimă nu fi de piatră*, demonstrînd un mai larg orizont de posibilităţi interpretative (întreruperi bruşte, treceri de la şoaptă la ţipăt) şi o mai mare varietate de mijloace în comportarea scenică decît în trecut. Cătălina Marinescu, pe de altă parte, s-a făcut remarcată prin calităţile sale vocale, în evidentă ascensiune, puse în valoare mai cu seamă în dificila melodie a lui Ion Vasilescu, *Fascinaţie*. În fine, Ruxandra Ghiaţă — deşi nu a fost inclusă de juriu pe lista laureaţilor — a produs o bună impresie în cele două piese alese, ambele solicitînd valorificarea unor texte poetice de ţinută (*Glasul tău* de Al. Mandi şi *O mască rîde, o mască plînge* de Vasile Veselovschi). Ce-i drept, nu am avut în acest an (poate cu excepţia Corinei Chiriac) personalităţi pregnante, în măsură să se impună prin anumite elemente originale în interpretarea vocală sau actoricească. Dar asemenea personalităţi nu se nasc la comandă şi mai ales nu se nasc prin generaţie spontanee. Este necesară o muncă răbdătoare, de lungă perspectivă, pentru depistarea talentelor autentice şi apoi pentru calificarea lor profesională. Trebuie de pe acum începută pregătirea concurenţilor noştri pentru „Cerbul de aur" 1972 şi chiar — de ce nu ? — 1973.

Cîteva cuvinte despre modul în care s-a reflectat creaţia românească a genului în Concurs, mai cu seamă în ce priveşte selecţionarea melodiilor de către concurenţii străini. Dacă la ediţiile anterioare am avut surpriza să constatăm că foarte mulţi concurenţi au prezentat aceeaşi melodie românească, ceea ce a împrumutat concursului o oarecare monotonie, de data aceasta nici un cîntec nu a fost ales decît cel mult de doi cîntăreţi. În felul acesta, concursul a oferit o privire panoramică largă asupra muzicii uşoare româneşti, de la melodiile de odinioară ale lui Ion Vasilescu sau Claude Romano (George Sbârcea) pînă la creaţiile de dată mai recentă ale lui Ion Cristinoiu sau Florin Bogardo. Printre cîntecele selecţionate în acest concurs de două ori se numără : *Nici o lacrimă* de Ion Cristinoiu, *Of, inimioară* de Edmond Deda, *Nu-ţi şade bine cînd plîngi* de Gelu



1 — ANN LOUISE HANNSON (Suedia) — „Cerbul de aur", 2 — HELENA VONDRACKOVA (Cehoslovacia) — „Cerbul de argint", 3 — CORINA CHIRIAC (România) — „Cerbul de bronz", 4 — LILI CASTEL (Belgia) — „Cerbul de bronz", 5 — DOVA (Spania) „Premiul special al juriului", 6 — DICKIE ROCK (Irlanda) Menţiune.

1 — MIMI IVANOVA (Bulgaria) „Mențiune“ 2 — NICOLE JACQUEMIN (Belgia) — „Mențiune“ 3 — ZSUZSA KONCZ (Ungaria) „Mențiune“, 4 — JERRY RIX (Olanda) „Mențiune“, 5 — KIKI DEE (Anglia) „Mențiune“, 6 — CĂTĂLINA MARINESCU (România) „Mențiune“, 7 — DEREK JOHN TILLEY (Țara Galilor)“ „Premiul tinereții“.

Solomonescu, *E vîrsta întrebărilor* de George Grigoriu, *După noapte vine zi* de Aurel Giroveanu, *Ionel, Ionelule* de Claude Romano. Sînt melodii care au stat — în majoritate — și la ediţiile anterioare în atenţia concurenţilor de peste hotare, confirmînd aşadar interesul stîrnit în lumea internaţională a muzicii uşoare.

Vorbind despre melodiile româneşti susţinute de concurenţii de peste hotare, se cuvine să relevăm cîteva interpretări cu adevărat remarcabile, care au prezentat piesele respective într-o lumină nouă, relevîndu-le virtualităţi expresive cu caracter inedit. Este vorba, înainte de toate, de impresionantul dramatism împrumutat de Dova (Spania) melodiei lui Ion Cristinoiu, *Nici o lacrimă*, dar și de extraordinarul dinamism cu care a învestit Dickie Rock (Irlanda) cîntecul lui Vasile Veselovschi, *Hăulita*, de fina notă ironică atribuită de Helena Vondrackova (Cehoslovacia) piesei lui Edmond Deda, *Of, inimioară*, în varianta ei engleză *(Oh, Doctor Barnard)*, de accentele patetice introduse de Derek John Tilley (Ţara Galilor) în *Pentru nimic în lume* de Mişu Iancu, de joviala notă populară folosită de Nicole Jacquemin (Belgia) pentru *Ionel, Ionelule* de Claude Romano. Dacă adăugăm la această enumerare nelimitativă soluţiile interpretative cu o profundă notă originală ale olandezei Thérèse Steinmetz — cîştigătoarea din anul trecut a „Cerbului de aur" şi participantă „hors concours" la ediţia din acest an —, găsite pentru melodiile *O fată mai găseşti, dar un prieten nu* de H. Mălineanu şi *Să nu uităm trandafirii* de Florin Bogardo (devenită o piesă cu caracter baladesc), putem conchide că „Cerbul de aur" ne prilejuieşte descoperirea multor faţete nebănuite ale pieselor de muzică uşoară românească. Succesul repurtat de cîntăreţii oaspeţi cu melodia românească aleasă pentru concurs i-a determinat pe mulţi dintre ei să introducă piesa respectivă în repertoriul lor curent de concerte. Este ceea ce s-a întîmplat, de pildă, cu Thérèse Steinmetz, devenită o activă propagatoare a melodiei lui H. Mălineanu, la care a fost nevoită să adauge — pentru satisfacerea curiozităţii publicului olandez — şi alte cîntece româneşti *(Să nu uităm trandafirii* de Florin Bogardo, *Of, inimioară* de Edmond Deda). Un caz similar s-a petrecut şi cu concurentul de la ediţia trecută a „Cerbului de aur", Michael Hansen din R.D. Germană ; întors în patrie, el a repurtat pretutindeni mari succese cu *O fată mai găseşti,* care a devenit un „şlagăr" la ordinea zilei în Berlin, mai ales după ce Hansen a prezentat melodia lui H. Mălineanu, seară de seară, la Friedrichstadtpalast (faptul ne-a fost relatat, la actuala ediţie, de către Manfred Nitschke, reprezentant în juriu al televiziunii din R.D. Germană).

Iată deci foloasele practice, concrete, ale „Cerbului de aur" pentru răspîndirea internaţională a creaţiei româneşti de muzică uşoară. Este ceea ce s-a urmărit, în fond, prin organizarea Festivalului de la Braşov, devenit astfel o rampă de lansare peste hotare a celor mai valoroase melodii scrise de compozitorii noştri din toate generaţiile.

RECITALURILE ÎN AFARĂ DE CONCURS

Dacă desemnarea participanţilor la Concursul dotat cu „Cerbul de aur" a depins de diferitele organisme de televiziune care au răspuns invitaţiei de a fi prezente la această manifestare de larg răsunet internaţional, selecţionarea „vedetelor" pentru recitalurile „hors concours" a fost decisă de Televiziunea Română. Ca şi în anii trecuţi, au predominat cîntăreţii francezi, lucru oarecum firesc dacă avem în vedere că în Franţa se practică prin tradiţie o muzică uşoară de ţinută, care acordă importanţa cuvenită nu numai invenţiei melodice, ci şi — mai ales — textului poetic, adeseori datorat unor autori de incontestabil prestigiu. Pe fondul acestei orientări generale, în Franţa s-au afirmat numeroase personalităţi de prim plan ale muzicii uşoare, în majoritate interpreţi care vehiculează propria lor creaţie muzicală sau poetică (uneori şi una şi alta). Unii dintre aceşti reprezentanţi de frunte ai cîntecului francez au onorat scena Festivalului de la Braşov în ediţiile anterioare : Juliette Gréco, Barbara, Hugues Aufray, Jean-Claude Pascal, Lény Escudéro, Rika Zarai, Claude Nougaro, Pia Colombo, Nicoletta, Marie Laforêt. De data aceasta, alte patru personalităţi s-au deplasat de la Paris la Braşov pentru a ne oferi o imagine elocventă a diversităţii de genuri şi de stiluri care caracterizează muzica uşoară franceză. În primul rînd — nu în ordinea cronologică a apariţiei pe scena Festivalului, ci ca poziţie în peisajul de ansamblu al cîntecului francez — se cuvine să-l citäm, din acest lot de invitaţi, pe *Charles Trenet,* unul din creatorii şansonetei pariziene. „Decan de vîrstă" al recitalurilor în afară de concurs, Charles Trenet ne-a oferit o sugestivă antologie a creaţiei sale, din care n-au lipsit marile sale succese de odinioară *(Y'a d'la joie, J'ai ta main dans ma main, Boum, La polka du roi, Que reste-t-il de mes amours),* alături de piese de dată mai recentă. Întregul său recital a fost o demonstraţie de tinereţe spirituală, de simplitate (în sensul unei opoziţii faţă de sofisticare, nu de simplism) a expresiei, totul fiind scăldat într-o aură de poezie pură, profund umană, adeseori cu o fină notă de umor. Trenet este cîntăreţul unor sentimente curate, al bucuriei de viaţă (clasicul său *Y'a d'la joie !*), al nostalgiei tinereţii (*Le revenant,* inspirat de revederea casei sale natale din Narbonne, cu subtilul joc de cuvinte al celor două înţelesuri ale titlului : *Fantomă,* dar şi *Cel care revine*). Prin toată ţinuta sa — sobră şi totuşi plină de firesc, de comunicativitate — Trenet s-a impus ca un artist autentic al şansonetei. Recitalul său a fost unul din momentele culminante ale Festivalului.

Pe cu totul alte coordonate s-a situat programul oferit de *Alain Barrière,* un personaj trubaduresc, de esenţă neoromantică, afirmată ca atare chiar şi prin ţinuta sa vestimentară (costum de catifea albastră cu guler răsfrînt, mîneci bufante), anunţînd un artist nonconformist. În realitate, aşa după cum a declarat-o şi în interviul său, Alain Barrière scrie două feluri de cîntece, unele pe care le denumeşte „inteligente", iar altele făcînd parte din categoria „la-la-la", sau — cu alte cuvinte — unele „care dau de gîndit", iar altele care „se fredonează dimineaţa în timpul bărbieritului". Din această dualitate de preocupări au rezultat, pe de o parte, cîntece ca *Ma vie,* sau *Plus je t'entends,* de o mare forţă expresivă, iar, pe de alta, melodioare a căror destinaţie „comercială" este mai mult decît evidentă. În orice caz, am reţinut din recitalul său un cîntec cu mesaj vibrant, evocînd drama unui popor îndepărtat, care se jertfeşte pe altarul luptei pentru libertate. Aluzia la Vietnam este mai mult decît evidentă şi-l onorează pe Alain Barrière, artistul care trăieşte în actualitate cu ochii deschişi.

Pe *Enrico Macias,* orientalul „cu privirea fatală" (cum singur se caracterizează cu o notă de auto-ironie), devenit exponent al cîntecului francez, îl cunoşteam din numeroasele sale succese pe discuri şi mai ales din recitalul său susţinut la Bucureşti în toamna lui 1967. Ca şi atunci, Macias a cucerit publicul din Braşov prin căldura vocii sale, prin siguranţa absolută a evoluţiei sale scenice, prin simpatia personală pe care o degajă din prima clipă a apariţiei sale pe podium. Nu încape îndoială că melodii ca *La femme de mon ami, Les filles de mon pays* sau *L'amour c'est pour rien,* ca şi cîntecele sale cu inflexiuni specific orientale sau cu ritmică focoasă de „flamenco" spaniol, sînt destinate unui succes de public spontan, care — de altfel — nici nu se lasă aşteptat. Nu este însă mai puţin adevărat că arta lui Enrico Macias se înscrie mai degrabă în zona de influenţă a „şlagărului", decît în aceea, mai elevată, a muzicii de un rafinament şi o subtilitate specific franceze. În acest context general îşi găsesc totuşi locul cîteva cîntece — mai vechi sau mai noi — demonstrînd că artistul nu trăieşte rupt de realitatea adeseori arzătoare, dramatică, a zilelor noastre. Invitaţia adresată copiilor din toate ţările, de a-şi strînge mîinile *(Enfants de tous pays)* sau evocarea dramei a două popoare vecine care poartă un război fratricid *(Le grand par-*

don) mărturisesc din plin existența unui orizont mai larg de preocupări la acest „cîntăreț de romanțe", cum a fost adeseori denumit Enrico Macias, artistul care îmbină, într-o proporție precis drămuită, profesionalismul și spontaneitatea.

Dalida, celebra Dalida, n-a fost niciodată considerată o mare interpretă a scenei, ci o excelentă cîntăreață pentru disc. Aprecierea aceasta s-a verificat pe deplin la Brașov, unde Dalida a adus — pe lîngă o retrospectivă a marilor șlagăre din ultimii ani *(Ultimul vals, Dansul lui Zorba, Timpul florilor, Come prima* etc.) — cîteva din ultimele sale succese *(Darla Dirladada, Ils ont changé ma chanson)* și totuși nu a produs o impresie deosebită. Poate că explicația trebuie căutată și în condițiile de-a dreptul aventuroase în care Dalida a ajuns de la Paris la Brașov (aeroportul din București fiind închis din cauza ceții, avionul a aterizat la Arad, de unde Dalida a pornit-o noaptea cu autocarul spre Brașov, ajungînd în orașul „Cerbului de aur" la ora 5 dimineața, în chiar ziua concertului !), dar în orice caz recitalul nu a avut darul s-o prezinte în lumina cea mai favorabilă. Se știe, pe de altă parte, că Dalida n-a lansat niciodată cîntece inedite, ci a preluat — de regulă — melodii ale altor cîntăreți (mai mult sau mai puțin cunoscuți), din care a făcut mari succese, mai ales pe calea discului. Cu toate acestea, includerea în recitalul ei a unui număr predominant de melodii vechi, făcînd parte — în majoritate — din repertoriile altora, nu a produs o impresie fericită, în ciuda calităților bine cunoscute ale glasului artistei. Dalida rămîne, în continuare, o mare vedetă a discului !

Dintre numeroasele stele care populează firmamentul muzicii ușoare italiene, Festivalul de la Brașov a fost onorat cu vizita lui *Sergio Endrigo*, unul din cei mai îndrăgiți „cantautori" din zilele noastre, autorul și interpretul unor asemenea melodii celebre cum sînt *L'arca di Noe, L'oriente, Chi sa si finirà, Lontano dagli occhi, Canzone per te* etc. Cu toate acestea, Sergio Endrigo este întruchiparea însăși a modestiei, a sobrietății, a discreției, — într-un cuvînt a „anti-vedetei". Impresia aceasta se intuiește chiar din momentul apariției lui Endrigo pe podium, în legătură cu costumul său de scenă : o simplă haină de stradă, îmbrăcată peste un pulover cu guler șal. Sîntem departe de costumul mirobolant de maharadjah indian al lui Macias sau de acela al unui fantezist trubadur întîrziat, propus de Alain Barrière. Modestia transpare apoi în întreaga comportare scenică a lui Endrigo, de o maximă simplitate și sinceritate, fără gesturi teatrale sau „cîrlige" uzate. Și cu toate acestea, cîtă căldură, cîtă umanitate în vocea sa, în frazele sale muzicale, cîtă finețe în valorificarea versurilor unor poeți consacrați, ca italianul Rafael Alberti, brazilianul Vinicius de Moraes, cubanezul José Marti. Iar atunci cînd Endrigo renunță la strălucirea coloristică și ritmică a orchestrei, pentru a se limita la propriul său acompaniament de chitară, în *La rosa blanca*, în balada *Via Broletta* sau în *Amore mio, che occhi i tuoi*, avem parcă imaginea unei arte redusă la esență, la cea mai simplă expresie, și totuși atît de vibrantă, încît pătrunde în inimile oamenilor pe calea cea mai directă.

Lansată în chip meteoric odată cu victoria ei, în 1968, la concursul „Eurovision" cu melodia *La, la, la*, cîntăreața spaniolă *Massiel* a dezmințit în chip categoric — la conferința de presă din Brașov — că ar avea ceva comun cu acest șlagăr de valoare artistică îndoielnică. *„Nu am asemenea piese în repertoriu* — a declarat Massiel — *și consider succesul de la Eurovision cu „La, la, la" un accident fortuit"*. În continuare, Massiel a precizat că preocuparea ei se extinde la melodii pe versuri de poeți mari sau pe versuri proprii, la songuri din piesele lui Brecht, la cîntece cu mesaj. Recitalul susținut la Brașov a confirmat apoi declarațiile cîntăreței. Înzestrată cu un temperament aprig, Maria de Los Angeles de Santa Maria (numele adevărat al celei care a adoptat pseudonimul artistic Massiel) s-a dezlănțuit într-o serie de cîntece care i-au pus în valoare glasul amplu, impulsurile pasionate. Printre ele, cîteva au impresionat datorită conținutului lor militant : *Lasă floarea, ia piatra*, spune textul unui cîntec, destinat să invite tineretul la abandonarea pasivității în folosul acțiunii, în timp ce altă melodie evocă trista situație a femeilor spaniole, rămase singure deoarece bărbații le-au plecat peste hotare pentru a căuta de lucru.

De dincolo de ocean a sosit la Brașov cîntărețul american *O. C. Smith*, mai puțin cunoscut la noi, dar intrat deîndată într-un contact nemijlocit cu publicul. Dăruindu-se fără rezerve artei sale, interpretul arde ca o flacără pe scenă, se consumă într-un efort total, cîntă, dansează, vorbește cu publicul, evoluează într-o perpetuă mișcare. Reunind într-o unică persoană însușirile cerute unui cîntăreț de blues, de folk-song, de soul, O. C. Smith prezintă un program desfășurat într-o asemenea succesiune trepidantă, încît asistența se trezește cu răsuflarea tăiată. De la pupitrul dirijoral, colaboratorul său *Kirk Lightsey* — totodată un pianist de mare vînă expresivă și ritmică — conduce „operațiile" în așa fel, încît peste aplauzele furtunoase ale asistenței dă semnalul de începere a piesei următoare, nepermițînd publicului nici o clipă de relaxare. După terminarea programului, orchestra mare a festivalului s-a angajat — sub impulsul atmosferei create — într-un acompaniament improvizat în stil de jazz, un nou moment culminant pentru evoluția lui O. C. Smith și a lui Kirk Lightsey. A fost un act de dăruire spontană din partea colectivului, semnificativ pentru înțelegerea stabilită între artiștii oaspeți și ansamblul nostru.

Din Iugoslavia, Festivalul de la Brașov a primit vizita cîntăreței *Lola Iovanovici*, al cărei recital a constituit totodată prima noastră luare de contact cu această interpretă plină de exuberanță și de temperament, dotată cu o voce caldă și cu un simț ritmic nedezmințit. Programul ei, de o mare diversitate stilistică, a mers de la cîntecul spaniol *Majorca* la *Steluțele*, din repertoriul Mireillei Mathieu, de la clasica piesă americană *Tenderly* la melodii folclorice iugoslave și chiar românești *(Frumoasa valahă)*. Peste întregul ei recital a plutit — dincolo de o ambianță întrucîtva „comercială" — o undă de optimism tineresc, pusă în valoare prin mijloace vădind posesiunea unui evident profesionalism muzical.

Cîteva din recitalurile programate în afară de concurs au constituit prelungirea în timp a ecourilor provenite din edițiile anterioare ale Festivalului de la Brașov. În această categorie s-a înscris și recitalul cîștigătoarei din anul trecut a „Cerbului de aur", olandeza Thérèse Steinmetz. A fost o confirmare elocventă că juriul din 1970 a plasat invidiatul trofeu în mîini bune. Întregul program prezentat a întărit convingerea noastră că Thérèse Steinmetz este o cîntăreață de certă valoare internațională, în măsură să atace cu egal succes atît melodii de compozitori din patria sa (printre care am apreciat cu deosebire antrenantul cîntec *Hallelluia Amsterdam)*, cît și piese consacrate, din repertoriul altora, cum au fost *Yesterday* (lansată de „The Beatles") sau *Il est mort le soleil* (popularizată de Nicoletta). Dar cea mai mare satisfacție am avut-o reascultînd-o pe Thérèse Steinmetz în piesa ei de concurs din anul trecut, *O fată mai găsești, dar un prieten nu* de H. Mălineanu, pe care o interpretează (în limba română) cu o forță de convingere și o bravură vocală într-adevăr pilduitoare. Surpriza — pentru noi — a recitalului, a constituit-o includerea în program a melodiei lui Florin Bogardo *Să nu uităm trandafirii*, prezentată într-o formă total diferită față de cea cunoscută din interpretarea autorului sau a Mihaelei Mihai : în locul marcării clare a ritmului de tango în acompaniamentul orchestral, Thérèse Steinmetz a preferat un simplu acompaniament de chitară solo, dînd piesei caracterul unei balade, aproape al unui lied. Această neașteptată transformare a binecunoscutului tango al lui Florin Bogardo a vădit nu numai o nouă fațetă a posibilităților interpretative ale artistei olandeze, ci și virtualitățile expresive conținute în melodia tînărului și talentatului nostru „cantautor".

Cîteva cuvinte, în încheiere, despre recitalurile „hors concours" ale cîntăreţelor noastre Doina Badea, Angela Similea şi Doina Spătaru. În general, ele au prezentat o certă utilitate, demonstrînd progresele realizate de cele trei soliste în direcţia extinderii repertoriului şi a perfecţionării artei lor interpretative.

Doina Badea, revenită pentru a doua oară pe scena Festivalului, a prezentat un program, în care — de la *Hăulita* lui Vasile Veselovschi pînă la *Mi-am pus busuioc în păr* de Ion Vasilescu şi la vestita *Ciuleandră* din repertoriul Mariei Tănase — totul a fost pus în slujba reliefării calităţilor vocale ieşite din comun ale acestei „rara avis" în peisajul muzicii noastre uşoare : o cîntăreaţă cu glas cultivat, dispunînd de un „ambitus" larg şi mai ales de o tehnică a respiraţiei, care-i permite un cînt „legato" în spiritul celei mai bune tradiţii a „belcanto"-ului italian. Reversul medaliei : încîntîndu-se de sonoritatea amplă a propriului ei glas, Doina Badea se menţine aproape exclusiv pe culmile scării de intensitate a sunetului. Un cînt mai nuanţat, folosind diversele trepte ale gradaţiei dinamice, i-ar permite să-şi ridice arta interpretativă la un nivel calitativ şi mai înalt.

Cele două laureate de anul trecut, *Angela Similea* („Cerbul de argint") şi *Doina Spătaru* (menţiune), au revenit şi ele cu cîte un micro-recital, destinat să confirme aprecierile juriului din 1970. În ansamblu, Angela Similea s-a prezentat într-un evident progres : apariţie tinerească, însuşiri vocale vădind perseverenţă în studiul metodic al cîntului, dezinvoltură scenică în limitele bunului gust, repertoriu variat, mergînd de la piese „de linie" pînă la melodii vesele, antrenante. Dacă ar avea mai multă personalitate, Angela Similea ar putea deveni una din cîntăreţele noastre de nădejde. Un „caz" oarecum invers este acela al Doinei Spătaru, interpretă dotată cu personalitate şi cu un timbru vocal specific, însorit. Programul ei la Festival a suferit însă de pe urma unei monotonii provocate de persistenţa cu care a făcut să se succeadă o piesă „dramatică" după alta, ducînd la instaurarea unei atmosfere sumbre şi pînă la urmă a plictisului general. Dacă adăugăm la aceasta surprinzătoarele defecţiuni de intonaţie şi costumaţia de un gust îndoielnic, trebuie să conchidem că Doina Spătaru ne-a rămas datoare cu o revanşă, pe care indiscutabilul ei talent este desigur în măsură să ne-o acorde.

ADNOTĂRI PE MARGINEA FESTIVALULUI

● Alături de vedete şi de concurenţi, printre eroii „Cerbului de aur" s-au numărat Sile Dinicu şi orchestra Festivalului, prezenţi zilnic în fosa Teatrului dramatic din Braşov de la 8 dimineaţa pînă la 12 noaptea. Se poate spune, fără teama de a exagera, că munca depusă de formaţia acompaniatoare a fost supra-omenească, solicitînd la maximum calificarea profesională şi rezistenţa fizică a colectivului. Puşi, de cele mai multe ori, în faţa unor partituri pe care le vedeau pentru întîia oară, instrumentiştii şi dirijorul au fost nevoiţi să parcurgă cu maximă repeziciune notele primite, punînd la punct în 2—3 lecturi un material muzical care urma să fie prezentat în aceeaşi seară în faţa camerelor şi a microfoanelor televiziunii. În aceste condiţii, orchestra şi dirijorul au făcut faţă cu cinste sarcinii asumate, justificînd din plin evidenţierea finală din partea Juriului internaţional. Dar de ce este nevoie de o asemenea suprasolicitare ? De ce nu pot fi obligaţi concurenţii şi vedetele — aşa cum se obişnuieşte la alte festivaluri periodice — să trimită din vreme partiturile şi ştimele, pentru a permite orchestrei să studieze materialul muzical în tihnă, înaintea începerii iureşului concertelor zilnice ? Şi de ce nu pot fi invitate la Braşov *două* orchestre, cu *doi* dirijori, care să-şi împartă obligaţiile de acompaniament ale concurenţilor şi ale vedetelor ? În felul acesta s-ar evita extenuarea muzicanţilor, pe lîngă faptul că s-ar asigura o sporire calitativă a interpretării instrumentale.

● Fiind organizat de Televiziune, cu obiectivul final al asigurării unor transmisii zilnice prin micul ecran, Festivalul de la Braşov trebuie judecat şi prin prisma calităţii muncii teleaştilor angrenaţi în această acţiune. Din acest punct de vedere, se poate afirma că experienţa ediţiilor anterioare şi-a spus din plin cuvîntul. Echipa de transmisie, în frunte cu regizorul Alexandru Bocăneţ, a transformat sala Teatrului dramatic din Braşov în studio de televiziune, totul fiind subordonat (inclusiv decorul, care părea banal în sală, dar s-a dovedit deosebit de telegenic pe micul ecran) ţelului ultim al redării atmosferei Festivalului pentru milioanele de telespectatori. Conform uzanţelor, transmisia a fost de două feluri : 1) pe deplin *obiectivă* pentru concurs — fără jocuri de lumini, fără decupaje regizorale savante, fără trucaje —, pentru a pune pe toţi concurenţii în condiţii de egalitate în faţa juriului din sală, dar şi în faţa marelui juriu al publicului ; 2) lăsînd *loc liber fanteziei regizorale* pentru recitaluri, unde montajul a fost adecvat personalităţii interpretului, găsindu-se adeseori soluţii pentru sincronizarea ritmului succesiunii cadrajelor cu ritmul muzicii sau al frazelor muzicale. Drept rezultat, telespectatorii au fost în avantaj faţă de publicul prezent în sala din Braşov, deoarece au văzut totul mai de aproape şi mai ales au văzut *esenţialul*, pe care regia a avut grijă să-l „prindă" în cadru (un exemplu : la recitalul lui O. C. Smith, telespectatorii au urmărit îndeaproape activitatea la pupitru a dirijorului Kirk Lightsey — cu extraordinara sa mimică, de o forţă de sugestie rar întîlnită —, invizibilă publicului din sală, deoarece artistul oaspete se afla în fundul fosei, aşezat la pian).

● Vorbind despre modul diferit în care au urmărit Festivalul telespectatorii în raport cu cei prezenţi în sala Teatrului dramatic braşovean, este necesar să subliniem că această deosebire se referă şi la latura sonoră propriu-zisă. În timp ce marele public aşezat în faţa televizoarelor a beneficiat de o transmisie normală, asigurată de specialiştii în sunet ai televiziunii noastre, sala din Braşov a fost preluată în vederea asigurării sonorizării, de către o echipă a firmei vest-germane „Dynacord", venită cu aparatura sa proprie. Într-adevăr, sonorizarea realizată de această firmă, dotată cu o bogată experienţă, a permis perceperea surselor de sunete cu maximă claritate şi „prezenţă", însă cu o exagerată accentuare a frecvenţelor înalte, datorită căreia vocile au căpătat o supărătoare (aproape insuportabilă) stridenţă în registrul acut. Se pare că există o „modă" în acest sens, generată de frenezia sonoră a grupurilor de muzică „pop". În orice caz, la Braşov — unde au predominat, la concurenţi, ca şi la vedete, vocile de calitate — un asemenea procedeu a defavorizat pe unii cîntăreţi, tocmai în momentele culminante ale desfăşurării liniilor melodice. Noroc că telespectatorii n-au remarcat nimic din toate acestea !

● Un fenomen observat la ediţia din acest an a Concursului a fost acela al marii frecvenţe cu care concurenţii de peste hotare au prezentat melodiile româneşti în limba română. Intenţia lor este evidentă : în felul acesta, ei speră să capteze bunăvoinţa publicului prezent în sală, pentru a-şi spori intensitatea aplauzelor. În realitate, însă, iniţiativele de acest gen sînt neconvenabile din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, pentru juriul internaţional, care — neînţelegînd sensul cuvintelor —nu poate aprecia la justa valoare interpretarea concurentului respectiv. În al doilea rînd, pentru marele nostru public, nevoit să asculte melodii binecunoscute într-o limbă românească adeseori mai mult decît aproximativă. În fine, pentru organizatorii Festivalului, care urmăresc ca melodia românească, odată studiată pentru Concurs, să rămînă în repertoriul artistului, contribuind astfel la popularizarea peste hotare a muzicii noastre uşoare. Or, este evident, că după ce a

depus efortul de a învăța cîntecul în românește, artistul se va decide cu greu să reia munca pentru a-l studia într-o altă limbă. Totul pledează, după cîte ni se pare, pentru introducerea în regulamentul concursului a unei prevederi, obligînd concurentul să interpreteze melodia românească într-o limbă de circulație universală.

CONVORBIRI CU OASPEȚII FESTIVALULUI

Manfred Nitschke, membru în juriu din partea Televiziunii din R. D. Germană, a urmărit cu regularitate Festivalul de la Brașov, în toate edițiile sale. Iată deci un interlocutor avizat, în măsură să arunce o privire de ansamblu, competentă, asupra diferitelor aspecte legate de desfășurarea marei lupte pentru cerbi.

— *Mai importantă decît lupta în sine pentru trofee* — ne declară Manfred Nitschke — *este împrejurarea că Brașovul a devenit un punct central de întîlnire pentru lumea muzicii ușoare. Revăd cu mare plăcere aci pe colegii mei de pretutindeni, schimbăm păreri și impresii, constatăm ce e nou în domeniul nostru de activitate. Mărturisesc că, de fiecare dată, plec de la Brașov cu noi idei, pe care încerc să le aplic apoi în munca mea la Televiziunea din Berlin.*

— Ce părere aveți, după participarea la patru ediții ale Festivalului, despre formula imaginată de organizatorii români cu privire la un Concurs desfășurat paralel cu o seamă de recitaluri ale unor vedete consacrate ?

— *O găsesc excelentă : este deosebit de eficace sub variate aspecte, nemaivorbind că distinge „Cerbul de aur" de toate celelalte festivaluri de muzică ușoară. Prin modul său de organizare, Festivalul de la Brașov oferă un număr de puncte culminante, imposibil de întîlnit la alte manifestări de acest fel. Esențial însă este faptul că prezența vedetelor exercită o influență activă, aș zice educativă, asupra tinerilor cîntăreți veniți să se întreacă. Este ca și cînd li s-ar spune : „Priviți cu atenție la toți aceștia, care au reușit să se impună în primele locuri ale ierarhiei mondiale a interpreților de muzică ușoară. Studiați arta lor și căutați să vă găsiți propria voastră cale de afirmare !"*

— Aveți totuși de făcut vreo sugestie pentru îmbunătățirea formulei Festivalului de la Brașov ?

— *Organizarea este într-adevăr impecabilă, cu greu s-ar putea găsi ceva de obiectat. Ca membru în juriu îmi face întotdeauna mare plăcere să revin la Brașov. Aș avea poate de formulat o singură sugestie : dat fiind că în muzica ușoară aranjamentul orchestral joacă de regulă un rol hotărîtor în determinarea succesului unui cîntec, aș propune ca la edițiile viitoare să se instituie un premiu special pentru cel mai bun aranjament. Acesta ar constitui un important stimulent pentru orchestratori, contribuind totodată la ridicarea Festivalului de la Brașov pe o treaptă și mai înaltă.*

— O concluzie la ediția 1971 a Festivalului ?

— *Nu am de adăugat decît că urez colegilor români să demonstreze și la viitoarele ediții aceeași putere de muncă și aceeași capacitate organizatorică, datorită cărora „Cerbul de aur" s-a impus în primele rînduri ale festivalurilor internaționale de muzică ușoară.*

Alain Morisod, membru în juriu din partea Elveției, este pentru întîia oară la Brașov. Îl rugăm să aprecieze Festivalul cu ochiul proaspăt al neofitului.

— *Festivalul este deosebit de interesant, pentru că permite compararea tendințelor existente astăzi în muzica ușoară a diferitelor țări. În principal, predomină două curente, care se întîlnesc — cu unele variante — la majoritatea concurenților : curentul anglo-saxon (à la Tom Jones), influențînd țările nordice, ca Suedia, Finlanda, Olanda etc. și curentul francez (oarecum convențional reprezentat la acest concurs), influențînd Belgia, Elveția romandă și România. Constat că, în schimb, celelalte țări răsăritene par mai degrabă influențate de maniera de cîntat în forță, care s-a demodat în Franța.*

— Dar în privința vedetelor ?

— *La acest Festival au fost reprezentate cu mult succes tendința interpretativă mediteraneană (Macias, Dalida, Massiel), stilul francez de nord-vest al trubadurilor bretoni (Alain Barrière), marea tradiție a șansonetei franceze (Trenet), maniera specifică americană (O. C. Smith). Ceea ce a lipsit, la vedete, a fost tendința engleză.*

— Cum apreciați muzica ușoară românească, după audierea atîtor melodii în cadrul concursului ?

— *Primul contact cu muzica ușoară românească l-am avut prin intermediul culegerii de 80 de melodii, pe care am primit-o pentru a alege o piesă concurentei elveține. M-am oprit la „E vîrsta întrebărilor" de George Grigoriu, care mi s-a părut a corespunde mai îndeaproape tendinței franceze, familiară interpreților noștri. În general, muzica ușoară românească pare să continue bunele tradiții ale cîntecelor franceze, mai ales în ce privește bogăția melodică. Mărturisesc că prefer de departe această bogăție celei armonice. În „E vîrsta întrebărilor" am schimbat unele armonii, pentru a apropia cîntecul de gustul francez, dar melodia a rămas pe deplin valabilă. Iată dovada peremptorie a calității unui cîntec. După părerea mea ,o melodie e bună dacă, oricum ar fi orchestrată — după gustul oricărei țări — rămîne valabilă și se impune la publicul larg.*

— Ați remarcat în mod deosebit vreunul din cîntecele românești ?

— *În afară de „E vîrsta întrebărilor" mi-au mai plăcut „Ionel, Ionelule" și „Of, inimioară". De altfel, intenționez să înregistrez „E vîrsta întrebărilor" în Elveția, cu solista noastră Eliane Dambre, care a învățat cîntecul pentru Concursul de la Brașov.*

— Aveți de transmis vreo sugestie pentru viitoarele ediții ale concursului ?

— *Aș propune ca membrii Juriului să dispună de traduceri ale textelor cîntecelor prezentate, pentru a putea aprecia în mai justă cunoștință de cauză valoarea interpretării.*

— O impresie deosebită ?

— *Orchestra Festivalului m-a impresionat prin reacțiile sale prompte la stilul fiecărui dirijor care a condus-o. Improvizația în stil de „jam session", la sfîrșitul recitalului lui O. C. Smith, a fost extraordinară, mai ales dacă avem în vedere că ea a fost realizată de o orchestră de mari proporții. Diploma de onoare acordată de juriu orchestrei și dirijorului Sile Dinicu a fost pe deplin meritată.*

André Clergeat, director artistic al Casei de discuri „Vogue" din Paris, a urmărit seară de seară concertele Festivalului, fiind pentru prima oară oaspete al Brașovului. I-am solicitat cîteva impresii după încheierea manifestărilor.

— *Sînt în totală admirație față de perfecțiunea organizării. Într-adevăr, nu se poate găsi nici un cusur în această direcție, nemaivorbind de căldura ospitalității, care este deosebit de reconfortantă și de simpatică.*

— Cum apreciați concertele la care ați participat ?

— *Am fost impresionat de foamea publicului românesc pentru cîntece. Atenția cu care au fost urmărite programele, seară de seară, timp de aproape patru ore, a fost ceva nou pentru mine, obișnuit cu publicul francez, care nu suportă concerte mai lungi de $2^1/_2$—3 ore. Concursul a fost deosebit de intere-*

sant, desfășurat la un excelent nivel de ansamblu, foarte profesional, deși mi-ar fi plăcut să descopăr o personalitate ieșită din comun, capabilă să devină o mare vedetă în perspectivă. Cît despre recitaluri, am apreciat alegerea foarte judicioasă a personalităților invitate, oferind o mare diversitate de stiluri, chiar dacă unele din aceste vedete nu corespund gustului meu personal. Orchestra Festivalului a depus o muncă uriașă, reușind să rezolve cu bine sarcina de a prezenta o enormă cantitate de lucrări într-un timp foarte scurt. Am apreciat în mod special calitatea corzilor. Dar de ce nu s-a folosit o chitară seacă, în locul chitarei electrice, la piesele de colorit spaniol ?

— Ce părere aveți despre hotărîrile juriului ?

— Personal, aș fi acordat o mai mare atenție tinerilor interpreți talentați în locul celor deveniți în mod evident profesioniști. Mi s-a părut de asemenea întrucîtva exagerat numărul premiilor : din moment ce 13 cîntăreți din totalul de 30 au primit distincții, înseamnă că fiecare concurent are aproape o șansă din două de a fi premiat. În felul acesta se ajunge la o depreciere a valorii marilor premii ale Concursului.

— Ce impresie v-a făcut creația românească de muzică ușoară ?

— După un prim contact fugitiv este greu de formulat o părere generală. Am reținut totuși cîteva titluri, care mi-au părut mai reușite : „Nici o lacrimă", Ionel, Ionelule", „Fascinație", „Of, inimioară", „Pentru nimic în lume".

Interviul nostru: Erich Bergel

Adevărată personalitate a baghetei contemporane, dirijorul Erich Bergel supune orchestra și sala printr-o impunătoare forță de comunicare interpretativă. Îl caracterizează o artă făcută cu o totală dăruire, o artă în care puterea de concentrare și solicitare pornește dintr-un intens consum uman al dirijorului. Gestul vorbește întotdeauna cu vigoare, cu plasticitate expresivă, dăruind spectaculozității drepturile ei, drepturi născute însă dintr-o poziție interpretativă de rară exigență și abnegație în slujirea adevărului muzical.

Muzicianul de serioasă formație îi precizează clarviziunea lucidității a ceea ce are de făcut ; temperamentul de ardoare romantică îi deschide poarta trăirii artistice intense. Iar rezultatul tuturor acestora, simbioza dintre convingerea științifică, rațiune, credință și consum emoțional creează în concert un fluid interpretativ care are capacitatea de a electriza pur și simplu pe cei din jur. Mai presus de orice, rămîne însă, angajamentul uman pe care dirijorul îl dovedește în identificarea sa cu muzica, angajament uman pe care în discuția noastră, Erich Bergel l-a subliniat nu o dată, și care prin confirmarea dată de realitate, poate fi privit ca o adevărată emblemă a artei sale dirijorale.

Recunoscut și aplaudat îndelung în țară, valoarea artistică a interpretului a cunoscut nu mai puține impresionante autentificări internaționale.

În lunile ce s-au scurs de la ultima ediție a Festivalului „George Enescu", (pentru a ne rezuma doar la o perioadă recentă), Erich Bergel a colaborat cu Filarmonica Cehă din Praga, a dirijat în Suedia, la Leipzig, la Prato în Italia, la Wroclaw în Polonia, U.R.S.S., în Berlinul de Vest, la Varșovia...

Elogiile, aprecierile nu au întîrziat să se ivească, încununîndu-se cu recenta remarcă a unor critici din Berlinul de Vest, care subliniau faptul că Erich Bergel poate fi considerat la ora actuală „printre primii 6 dirijori ai lumii, unic în generația sa".

Axînd discuția noastră în general pe probleme de semnificație majoră pentru profesiunea de dirijor, nimic mai firesc ca punctul de pornire să vizeze sfera virtuților fundamentale ce le presupune acest profil interpretativ.

Calitățile unui dirijor sînt multiple și diferite ca natură. În primul rînd teoretic și practic el trebuie să știe foarte multe. Teoretic — bineînțeles — să stăpînească toate disciplinele care se predau la Conservator (teorie, armonie, contrapunct, forme, estetică, istoria muzicii, caracteristici stilistice de epocă, de compozitor, etc...). Nu găsesc însă absolut necesar ca un dirijor să cunoască pianul ; în schimb mi se pare extrem de util să cunoască cel puțin cîte un instrument din fiecare grup orchestral. Cu alte cuvinte prefer un dirijor care nu cîntă la pian, dar stăpînește principalele instrumente din orchestră,

decît invers. Numai așa se poate cere instrumentistului clar și precis un anumit lucru și nu prin comparații inutile, prin termeni poetici : „vreau mai luminos", „mai deschis", „mai primăvăratic" etc. De fapt și orchestra își dă seama din prima clipă cu ce fel de dirijor are de-a face !

Această meserie mai presupune însă și o altă serie de virtuți ! Se poate întîmpla ca cineva să fie perfect stăpîn pe toată știința muzicii, să cunoască și instrumentele orchestrei, și totuși să nu aibă aptitudini de dirijor ! Hindemith de pildă, a cunoscut practic toate instrumentele, inclusiv saxofonul și totuși n-a fost un mare dirijor !

Prin urmare se cere ca element determinant pentru o asemenea profesie, capacitatea de a-ți transmite voința asupra orchestrei, și de a-ți transforma ideile în sunete prin gest prin mișcare, prin mijloace sugestive, prin tot ceea ce emană fluiditatea actului interpretativ.

Manual trebuie să dispună de o gestică în măsură, să mobilizeze, să antreneze membrii orchestrei ; în același timp să fie și o gestică clară, astfel încît instrumentistul să înțeleagă precis ce anume îi soliciți. Dar analizînd mai departe nu este totuși suficient nici numai gestul extrem de precis, dar lipsit de sugestivitate. Cu alte cuvinte, se pune problema unei estetici a mișcării dirijorale, prin care să inviți instrumentistul să-l dispui, să-l faci să-și valorifice cu plăcere posibilitățile, nu sec, fără participare sufletească, fără un adevărat angajament artistic, uman.

Rezultă de aici că vă declarați și adeptul plasticității mișcării dirijorale, că vi se pare utilă prezența unui anume grad de spectaculozitate în conducerea aparatului orchestral.

Bineînțeles ! De altfel, în acest sens, consider arta dirijorală o artă care să exprime conținutul de idei al partiturii și în mod vizual, așa cum fac actorii pe scenă. De aceea, poziția mea vine în contradicție cu alte principii. Markevitch, de pildă, pretinde ca gestul să nu urmărească o altă funcție, în afara conducerii, regizării ansamblului. Dar nu numai atît ! O tendință generală în străinătate mai ales la generația tînără, cultivă mai mult tehnica dirijorală, în tr-un mod destul de sec, dirijorul detașîndu-se de orice participare sufletească. În Berlinul de Vest, l-am putut urmări de pildă pe dirijorul Orchestrei Radiodifuziunii din Baden-Baden. Este excelent ca tehnician, exrem de precis ca gesturi, dar total absent ca persoană în procesul interpretativ. În ceea ce mă privește, nu împărtășesc asemenea principii.

După părerea mea, dirijorul trebuie să fie un fel de actor, care prin mimică, gest, mișcare dar nu mai puțin prin estetică, prin frumusețea mișcărilor sale, să exprime față de orchestră lumea expresivă a lucrării pe care o interpretează. Și mai cred totodată de pe poziția mea de artist-dirijor (apropo de absența participării personale), că datorez muzicii în primul rînd și în ultimul rînd un angajament uman.

Aici se află probabil explicația preferințelor dumneavoastră repertoriale. Dar înainte de a ne opri la acest capitol, să urmărim mai departe procesul interpretativ. În această ordine de idei formularea unor convingeri artistice pentru un dirijor, considerați că poate apela sau chiar începe prin asimilare pe baza audiției, a unor viziuni interpretative celebre.

Concepțiile, principiile interpretative față de o lucrare sau alta, consider obligatoriu pentru un dirijor, să și le formeze prin confruntarea personală cu partitura, nu prin folosirea discului, a benzii de magnetofon, oricît de celebru ar fi autograful interpretării înregistrate. Plagiatul artistic nu prezintă nici un fel de valoare, oricît de fidelă originalului ar fi copia, nu mai vorbesc de faptul că niciodată o imitație nu va putea atinge frumusețea modelului.

Se amăgește acela care își închipuie că poate convinge adoptînd idei, soluții care să nu-l reprezinte ca om și artist. Și e în firea lucrurilor să se întîmple așa, să se vadă atunci cînd îmbraci o haină ce nu-ți aparține.

Bineînțeles, atunci cînd pregătești să spunem o simfonie de Brahms și ai ajuns la o stare avansată în cristalizarea ideilor, dacă constați vreo dilemă asupra unui moment muzical, atunci poți apela la audiția unei anume interpretări consacrate, confruntate cu propriile-ți convingeri interpretative, și chiar asimilate, pentru fragmentul în cauză, respectivul punct de vedere, (dacă-l găsești că aduce o justă rezolvare problemei ce te preocupă), cu condiția însă ca aceasta să se integreze spiritului tău interpretativ, deci nu ca ceva cîrpit, împrumutat ca o servilă imitație.

Cuvintele subliniază necesitatea unei manifestări de personalitate în împlinirea actului interpretativ. Problema nu mi se pare însă deloc simplă, pentrucă după părerea mea, în artă ca și în viață, personalitatea nu se obține, nu se învață ; cu ea te naști sau nu. Sigur că ea nu poate exista în afara unui fundament științific, în afara unei capacități conștiente de adevărurile artistice obiective. Dar din această cufundare în lumea legităților de valabilitate universală, concomitent „trebuie" să se detașeze un mod personal de înțelegere a lor, determinat de structura afectivă, de temperamentul individual.

Și acest „trebuie" nu se învață, după cum nu se învață „curajul artistic" (căci este și o problemă de curaj, bineînțeles însă, între niște limite distincte), și forța de a convinge și acționa în numele acelor convingeri, a acelui mod personal de înțelegere. (Exclud din discuție originalitatea aventurieră). Ce este în fond adevărata personalitate : o comunicare de adevăruri etern valabile prin intermediul interpretării artistice a individului.

În interpretare plecăm toți de la un fond comun de adevăruri muzicale pe care profunzimea pregătirii noastre de specialitate ni le indică în toată diversitatea ipostazelor specifice, variabile de la o epocă la alta, de la un compozitor la altul. Asemenea cunoștințe au însă un caracter de obligativitate de-a dreptul elementară. Condiția de muzician pe care trebuie să o îndeplinească orice dirijor presupune de la sine ca atunci cînd interpretează pe Mozart de pildă, să știe ce accente, sau ce intensitate sonoră se permite. Și totuși, respectînd limitele adevărului științific, dirijorul are de rezolvat probleme de intensitate, dinamică, sau tempo care nu reprezintă deloc, norme obiective și precise. Aici intervine însă cuvîntul personalității artistice, nuanțele alese rezultînd din ansamblul convingerilor sale interpretative, dar uneori și dintr-o poziție conștientă față de unele relații extramuzicale. De pildă, fixarea tempoului, care ca și dinamica rămîne un lucru foarte valabil. Chiar dacă există indicații metronomice precise din partea autorului, relativitatea se păstrează, deoarece alegerea tempoului o dictează în primul rînd sensibilitatea dirijorului, sensibilitate care trebuie să reacționeze la rîndul ei și la următoarele elemente : mărimea orchestrei, mărimea sălii, împrejurările acustice.

În principiu, se poate stabili că, cu cît orchestra este mai mare, sala mai mare, și acustica mai bună, cu atît trebuie cîntat mai rar. Într-o acustică mai seacă se cere în schimb o mișcare mai rapidă, pentru că sînt mai puține reverberații, iar sunetul se absoarbe mai repede. Deci poți să apropii în timp desfășurarea valorilor mici. Situațiile nu pot fi totuși precizate ; chiar la concert dirijorul se poate vedea nevoit să modifice anumite tempo-uri stabilite la re-

petiții, datorită schimbărilor de acustică determinate de volumul publicului.

Apropo de repetiții și concert. Priviți concertul drept o repetiție, un echivalent al nivelului interpretativ atins în ultima repetiție, sau o fază artistică superioară ?

Cred că această problemă ține de temperamentul artistic, deoarece sînt dirijori care nici nu doresc altceva într-un concert, decît să atingă nivelul maxim la care s-a ajuns în timpul repetițiilor. Există însă și o a doua categorie de dirijori printre care mă număr și eu, ce urmăresc o astfel de finalitate. Cu alte cuvinte la repetiții mă preocupă munca de finisaj, de rezolvare cît mai în detaliu a problemelor de execuție a unei partituri, dar am pretenția ca la concert să existe „ceva" în plus. În consecință, după ce m-am referit la stăpînirea tehnicii, la stăpînirea bagheței, conform acestui ultim criteriu, ce îl formulează părerile de mai sus, îmi permit să împart pe soliști și dirijori în două mari categorii. Prima o alcătuiesc aceia care într-un concert afirmă o meserie de cel mai înalt nivel, de numai e o meserie, făcută perfect ; cea de a doua, o alcătuiesc artiștii care odată cu concertul aduc ceva în plus, ceva cu totul personal, artiști care au capacitatea de a emite un fluid, un angajament uman și prin aceasta de o nouă atmosferă emoțională față de repetiții.

Atingem de altfel sensul propriu zis al vieții de concert.

Bineînțeles ! Numai capacitatea de a trăi o asemenea emoție, de a te dărui momentului interpretativ justifică viața de concert, deosebindu-se totodată de contextul auditiv prin intermediul benzii sau discului. Niciodată un disc nu va oferi melomanului sub aspectul emoției, ceea ce va dărui un adevărat concert.

S-ar putea vorbi uneori chiar și despre o forță hipnotică din partea dirijorului, o forță emanată de personalitatea lui, care amplificată de conținutul de idei al muzicii să aibă ca urmare o „sugestie de masă". Ce este în fond un concert și în ce constă funcția unui artist ? Tocmai azi, în acest secol, al tehnicii și al ritmului alert al vieții, forța muzicii și puterea de captare a dirijorului, trebuie să îi ofere publicului o deconectare, o purificare de moment, ajungînd aproape pînă la despersonalizarea auditorului, ca existență individuală, și contopindu-i pe toți într-o unică colectivitate (auditoriu și orchestră). Capabilă în acea clipă a interpretării, să ajungă pînă la perfecta identificare cu spiritul muzicii pe care o recepționează.

Este o părere pe care probabil mulți o vor contrazice pentru că se pare că nu toți artiștii urmăresc același lucru.

Dacă dirijorul prin personalitatea sa poate determina o asemenea finalitate actului interpretativ, nu este mai puțin adevărat însă că în numele unui asemenea ideal, trebuie să acționeze și conștiința profesională a orchestrei...

Fiecare orchestră își înțelege obligațiile profesionale dintr-un punct de vedere subiectiv, ce ține de calitatea umană a instrumeniștilor, de conștiinciozitatea lor, de vederile lor referitoare la disciplina artistică. De ce spun toate acestea ? Pentru că sînt orchestre foarte bune care puse în situația de a avea la pupitru un dirijor nu dintre cei mai buni, nu-și permit totuși de a da un concert slab ; altele, în schimb, deși sînt foarte bune, cu dirijori slabi, cîntă mizerabil. Ajungem cu alte cuvinte la o problemă de etică profesională. După părerea mea, conștiința artistică a instrumentistului, și deci a orchestrei respective, ar trebui să-i determine întotdeauna o poziție de seriozitate, de responsabilitate profesională, care să se ridice deasupra unor atitudini meschine. Deci să acorde concursul pe măsura posibilităților profesionale, indiferent de natura dirijorului.

Subscriu cu multă căldură acestei opinii, cu atît mai mult, cu cît repercusiunile le suportă în primul rînd un personaj cu totul nevinovat de conjunctura creată : publicul, ce vine în necunoștință de cauză, să se bucure de o seară muzicală. Și ce-i oferim în schimb ? O ambiție profesională prost înțeleasă de a demonstra sălii ce se poate alege dintr-un concert dirijat de o îndoielnică capacitate. Nu era nevoie. Incapacitatea dirijorală se dă de gol, singură, cu tot concursul orchestrei. În al doilea rînd, o asemenea mentalitate se repercutează și asupra nivelului artistic al orchestrei. Dînd mereu vina pe cauze din afară, se pierde obișnuința unei munci de perfecționare artistică, și fără să se stîrpească răul care macină intern colectivul, se coboară pe nesimțite treaptă după treaptă piramida valorilor artistice. Ce-i drept aluzia este cam directă, dar nu m-am putut feri totuși să n-o fac. Aceasta pentru că ați adus în discuție problema eticii profesionale.

Ca un ultim capitol al discuției, să ne oprim asupra poziției dumneavoastră față de muzica contemporană ; deci lăsăm la o parte situația dumneavoastră prezentă pentru muzica romantică și clasică.

Nu contest că și în epoca noastră s-a scris și se scrie o muzică bună ; dar ce fracțiune mică reprezintă ea din totalul paginilor apărute pînă acum ! Am curajul să afirm și o fac cu toată responsabilitatea că cea mai mare parte a lucrărilor acestui secol nu depășesc importanța unui strict experiment, și nu cred că va rămîne foarte mult, prin selecția timpului, din cantitățile enorme de muzică contemporană date de deceniile veacului nostru. Nu mi se pare de pildă de loc eficientă artistic, maniera de a anula instrumentelor clasice tocmai caracterele lor expresive fundamentale. Viorile de exemplu, excelează prin posibilitățile lor de cantabilitate. Dar unde să și le mai manifeste dacă elementul melodic, merge spre desființare ! Prin dispersia pointilistă cel puțin se ajunge practic la nevalorificarea instrumentelor. Se speculează doar cu valoare experimentală un efect timbral, dar și acesta în anumite limite, căci să nu uităm că a ataca un sunet individual prezintă riscuri. deosebit de mari, reușindu-i așa ceva numai unui instrument excepțional.

Poziția mea față de această muzică ? Se subînțelege ! Nu-i refuz dreptul la existență, dar nici nu mă pot apropia de ea atîta vreme cît nu-i pot descoperi virtuți artistice care să mă convingă.

Eu sînt artistul care trăiește și care se angajează ca persoană, ca individ în actul interpretativ. În trucît în muzica modernă prezența unui asemenea element al artei interpretative este pe cale de dispariție, dacă nu a și dispărut în unele cazuri, mi se pare firesc să prefer doar acel repertoriu care să-mi îngăduie împlinirea crezului meu artistic.

Nu mă pot mulțumi numai cu rolul de a bate măsura și nici cu o funcție dirijorală exclusiv cerebrală.

Bineînțeles, afirmațiile mele se referă la o anume muzică modernă, poate — ce-i drept — la cea mai mare parte din ea dar nu la toată. După cum am mai spus există și lucrări contemporane scrise cu suflet, cu har creator. Și asemenea lucrări ne oferă nu rare ori, școala noastră de compoziție. Sigur că și aici timpul își va spune cuvîntul, dar în același timp dispunem și de certitudini (muzica lui Wilhelm Berger sau Pascal Bentoiu de exemplu).

Cît privește prezența în concerte a muzicii românești ?

A o interpreta mi se pare de la sine înțeles că reprezintă o datorie morală. Dar tocmai din acest motiv refuz să semnez un simplu act formal. Nu pot fi de acord cu dirijorul care-și axează concertul pe o lucrare de bază, de obicei din repertoriul universal, căreia îi acordă majoritatea timpului din repetiție, în vreme ce piesa românească o consideră mai mult o obligație de program pe care o împlinește cu mai multă sau mai puțină convingere. Iată de ce dacă înțeleg că nu voi dispune de timpul suficient de lucru pe măsura problemelor interpretative ridicate de respectarea partiturii, prefer să nu o includ în program. Principiul meu de interpret este calitatea și nu cantitatea.

Ion Baciu

O intensă şi multilaterală activitate artistică desfăşurată atît peste hotare, cît mai ales în ţară, îi conferă o remarcabilă „carte de vizită" dirijorului Ion Baciu. Şi-a făcut o adevărată profesiune de credinţă din idealul de a dărui Iaşului o orchestră simfonică reprezentativă. De fapt, pe dirijorul Ion Baciu trebuie să-l situăm concluziv printre cei mai entuziaşti, mai inimoşi oameni de artă ce au determinat prin muncă şi capacitatea sa revirimentul vieţii muzicale ieşene din ultimii 3 sau 4 ani. Mărturie: neobosita sa activitate de dirijor şi director al Filarmonicii Moldova, în cadrul Conservatorului George Enescu sau ca invitat la pupitrul orchestrei operei ieşene.

Ca dirijor îl caracterizează rafinamentul coloristic, clariviziunea unei eficiente finalizări arhitectonice a lucrării interpretate, multă fervoare, multă plasticitate a imaginilor muzicale. Susţin aceste afirmaţii nu numai aprecierile din ţară ci şi comentariile apărute în urma turneelor de concerte efectuate de artist în mai multe ţări ale Europei şi Americii de Nord (Jugoslavia, Ungaria, Cehoslovacia, R. D. Germania, Polonia, Franţa, SUA, Canada). Majoritatea consemnărilor făcute în presă în aceste împrejurări subliniază „unitatea lăuntrică a interpretărilor", „inegalabila prospeţime", „entuziasmul comunicativ al tînărului dirijor român", „bogăţia de culori pe care ştie s-o realizeze în fiecare portativ etc...

Fiind vorba de un reprezentant de prestigiu al unei specifice profesii interpretative, m-am gîndit să încep interviul cu Ion Baciu printr-o întrebare de principiu:

Ce vi se pare esenţial pentru profilul artistic de dirijor?

Din capul locului ţin să precizez că a cultiva gestica în sine mi se pare o poziţie de periferie artistică. Sigur că trebuie să stăpîneşti excelent tehnica mişcărilor dirijorale, dar fără să exagerezi sau să-i speculezi extraartistic importanţa. Să nu rezulte însă de aici, că resping ideea unei anumite doze de spectaculozitate. Nu ! Mai mult chiar: consider că profesia de dirijor solicită şi unele atribute actoriceşti (bineînţeles în limite clar determinate, şi determinate de bunul simţ, de bunul gust.) Desenul mişcării ţi-l dictează însă muzica pe care o interpretezi, şi esenţial rămîne ca gestul să pornească din ceea ce se întîmplă pe moment în orchestră, şi nu din calcule, din pregătiri anterioare. Bineînţeles pentru un dirijor, fundamentul constituie, totuşi, capacitatea sa de a se exprima prin orice mişcare, atitudine, privire, capacitatea de a comunica orchestrei voinţa, intenţia sa expresivă. Şi aici intervine şi necesitatea temperamentului (este însă o deosebire între nervozitate şi temperament muzical.)

Verificarea posibilităţilor dirijorale în confruntarea cu orchestra?

Întrebarea poate fi privită din două puncte de vedere: pe de o parte prezenţa la pupitru ca dirijor invitat, pe de alta prezenţa la pupitru ca dirijor permanent al formaţiei. Dar şi pentru un caz şi pentru celălalt există atît avantaje cît şi dezavantaje. Ca dirijor colaborator al unei orchestre cred totuşi că balanţa dovedeşte mai multă sensibilitate spre dezavantaje. Depinzi în general de nivelul profesional al orchestrei (oricît de celebru ar suna numele dirijorului, nu poate determina minuni în numai cîteva repetiţii) de posibilităţile ei de angajare tehnică şi expresivă în rezolvarea programului, de concursul artistic pe care instrumentiştii sînt dispuşi să-l acorde, de disciplina de muncă în care s-a obişnuit sau nu colectivul simfonic ş.a.m.d. S-ar putea replica faptul că dacă eşti cu adevărat dirijor reuşeşti să învingi toate aceste impedimente, să impui formaţiei autoritatea ta artistică. Şi, este adevărat, dar pînă la un anumit punct.

Ce-i drept, pentru un nume celebru, problema se simplifică; din dorinţa de a nu se compromite, membrii orchestrei îşi intensifică studiul se acceptă repetiţii suplimentare pe partidă, astfel încît întîlnirea cu dirijorul beneficiază de o fază profesională mult avansată faţă de obişnuit (ore suplimentare de lucru nu lipsesc nici după aceea.)

Nu de aceleaşi condiţii dispune însă dirijorul colaborator obişnuit (nu mă refer la cei mediocri, deşi sincer vorbind, într-un asemenea context şi ei ar reuşi să facă mai mult). Sigur că pînă la urmă prezenţa capacităţii sau incapacităţii dirijorale îşi pune amprenta în concert, dar nu întotdeauna în modul cel mai edificator.

Idealul artistic în care cred, dorinţa de a sluji muzica cît mai total, pe măsura posibilităţilor mele, mi-a sădit de aceea preferinţa pentru activitatea în care mă situez ca dirijor permanent al orchestrei.

Bineînţeles pentru dirijorul permanent care nu reuşeşte să determine respectul artistic al orchestrei, situaţia devine cu mult mai gravă faţă de neajunsurile pe care acelaşi dirijor le-ar întîmpina în calitate de colaborator.

Dar altfel stînd lucrurile, trăieşti o adevărată bucurie, o adevărată plăcere a muncii într-un asemenea context de activitate. În afara realizării unui concert bun, a unei interpretări convingătoare, (se pot realiza şi în prima situaţie amintită) cea mai mare mulţumire a dirijorului permanent, acel plus de satisfacţie ce îl trăieşte, rămîne datoria de a constata evoluţia profesională a orchestrei sale, faptul că poate străbate alături de formaţie acel infinit şi nobil drum al perfecţionării artistice.

A te afirma drept capacitate dirijorală constituie desigur, motiv, de netăgăduită bucurie individuală. Dar nimic nu poate echivala puterea acelui sentiment cînd ştii că ai dăruit şi altora mulţumirea profesiei. În cazul nostru „altora" se numeşte orchestra, iar cel care are datoria, posibilitatea de a activa într-un asemenea sens, este dirijorul ei.

Se ştie că sînteţi un pasionat al muncii cu orchestra care vă cunoaşte, că vă stăpîneşte dorinţa de a crea un colectiv simfonic de mare clasă, că vă entuziasmează ideea de a-i supraveghea şi determina o continuă evoluţie. De altfel, Iaşul constituie de cîţiva ani martorul acestui crez artistic. Lăsînd la o parte orice localizare şi discutînd în principiu, ce consideraţi că ar putea avantaja dezvoltarea profesională a unei orchestre, stabilirea unui superior grad de ritmicitate în perfecţionarea ei?

Existenţa unui *„singur dirijor permanent"* al orchestrei. Nu înseamnă că întreaga stagiune să se desfăşoare doar sub bagheta acestuia. Nici vorbă! Dar de supravegherea, controlul colectivului, de asigura-

rea unei discipline de lucru să răspundă o singură „mînă". Cînd sînt mai mulți dirijori permanenți gradul de interes pentru formația în sine, se micșorează și în loc să ne preocupe evoluția ei, ne preocupă în principal doar ceea ce ne revine : concertul nostru, programul nostru etc. Ori nu așa poate crește o orchestră.

Dar profilul acelui unic dirijor permanent eu îl înțeleg într-un anume fel. O conștiință artistică deosebită să-i determine o intensă muncă cu colectivul său cel puțin 1/3 din stagiune, să-l obișnuiască să acționeze în numele unor înalte criterii de etică profesională și morală. Subscriu, pe de altă parte ideii de a invita dirijori colaboratori. Dar iarăși nu cred în eficiența masivității numerice. Pentru toate „părțile", inclusiv pentru o viziune mai unitară a programelor de concert, cred că se va dovedi mult mai avantajoasă (s-a verificat de altfel pînă acum de cîteva ori acest lucru) practicarea principiului ciclic. Cu alte cuvinte mă declar adeptul unei stagiuni alcătuită pe baza seriei de concerte cu un singur dirijor (permanent sau oaspete).

Aparent ne-am îndepărtat de problemă. Înțeleg totuși părerile de mai înainte servind de fapt în principal procesul de continuă perfecționare a orchestrei. Considerați subiectul epuizat ?

Am subliniat pînă acum cîteva condiții principale dar în nici un caz toate și oricum complexitatea problemei nu s-ar putea elucida în paginile unui interviu. Mă voi opri totuși la un aspect ce mi se pare deosebit de important. Se referă la învățămîntul muzical. O tendință generală a conservatoarelor, insuflă în mentalitatea studentului instrumentist predilecția pentru activitatea solistică. Se știe însă că din majoritatea absolvenților, selecția naturală, rezervă doar pentru cîțiva o asemenea carieră. Și este firesc să se întîmple așa, conservatorul fiind doar o pepinieră de cadre pentru cele mai diverse activități muzicale. Deci, o parte se vor integra activității orchestrale. Cu ce elan, cu ce abnegație profesională, cu ce dragoste pentru profilul muncii sale în orchestră va veni însă instrumentistul educat de școală doar spre o activitate solistică ? De aici, blazarea, sentimentul ratării, nemulțumirea cărora le cedează ca individ ; de aici acea stagnare artistică a unor orchestre, nejustificată în raport cu calitatea elementelor componente.

Cred deci că este cazul ca învățămîntul muzical să-și pună mai atent această problemă, să-l îndrume și să-i descopere studentului frumusețea muncii în colectiv, să-l determine să iubească activitatea în orchestră, căci aceasta este mult mai grea decît solistica. Se cere o maximă conștiinciozitate a studiului individual, o severă disciplină artistică față de sine și față de ceilalți, spirit de echipă și nu mai puțin capacitatea de a renunța la o anume personalitate individuală pentru a putea servi crearea unei personalități colective — orchestra.

Și o asemenea mentalitate, școala trebuie să i-o insufle studenților din vreme, căci toate lucrurile se fac la timpul lor. Însăși umanitatea sistemului nostru social obligă în acest sens. Cu aceste cuvinte, să ne preocupe intens, selecția valorilor astfel încît să pregătim din vreme elementul individual pentru locul care i se potrivește și unde poate să-și aducă o contribuție eficientă în viața noastră muzicală. Una e să vii în orchestră prin repartizare și contrar aspirațiilor personale, și altceva să vii din adevărată convingere. Concluziile vin de la sine.

Mi-am formulat întrebările pornind în general de la preocupările artistice principale ce vă caracterizează. Iată de ce un ultim capitol al discuției mi-l sugerează o cunoscută preferință interpretativă pentru o anume muzică. Ați demonstrat pînă în prezent atît în țară cît și în programele susținute în străinătate, o elocventă predilecție spre interpretarea muzicii lui George Enescu.

Cultul meu față de muzica enesciană își are mai multe rădăcini. Prima și imediata justificare se află în frumusețea de o rară profunzime expresivă a acestei opere, în sensurile ei scrutînd adîncurile existenței omenești, în sensibilitatea ei vorbind, despre acea mare puritate, a sufletului românesc. M-am gîndit de multe ori că muzica lui Enescu poate fi comparată cu o imagine sonoră peste veacuri a minunatelor noastre mănăstiri moldovenești. Într-un cuvînt (și nu mai are sens să insist asupra motivelor valorice) nimic mai firesc ca acea sinceră bucurie, sinceră emoție ce o trăiesc ca interpret ori de cîte ori mă întîlnesc cu partiturile enesciene. Este o lume artistică care mă convinge, cu care pot comunica, și mai ales, care îmi îngăduie să o slujesc de pe pozițiile acelui nobil ideal de onestitate și dăruire interpretativă.

Departe de mine ca prin această pasiune să uit că mai există multe valori naționale create de generațiile ulterioare de compozitori, să minimalizez strălucirea actuală a școlii muzicale românești.

Dar predilecția mea pentru opera lui Enescu o determină și un al doilea factor principal. Vorbim mult despre Enescu, i-am dedicat un concurs și un festival internațional, i-am aprofundat opera în nenumărate studii muzicologice etc. Îndrăznesc totuși să afirm că în afara cercului de specialiști (nu mă refer doar la muzicieni ci la majoritatea oamenilor de artă din țara noastră), adevărata semnificație valorică, adevărata și concreta frumusețe muzicală a paginilor enesciene scapă în bună măsură auditoriului larg. În conștiința de masă am sădit un respect simbolic față de *nume*, dar n-am reușit încă să familiarizăm propriu-zis auditorul larg, cu muzica sa, n-am reușit să asigurăm acestei opere popularitatea scrierilor unui Sadoveanu sau Arghezi de pildă (pentru a nu depăși epoca de referință). Se cunosc cel mult *Rapsodiile române*, dar nu lucrările ce reprezintă cu adevărat marea artă enesciană. Și, pe plan național cel puțin, o asemenea situație mi se pare nefirească.

TEODORA ALBESCU

Vasile Donose

Televiziunea a adus peste tot noi mijloace de recepționare a artei sunetelor, a adus oamenilor, din toate colțurile globului, senzația participării directe la mari sărbători muzicale.

Televiziunea a creat mijloacele unei rapide, eficiente și multilaterale educații muzicale. Vă ocupați de cîteva luni de emisiunile muzicale ale Televiziunii și ați dezbătut adeseori unele dintre problemele educației muzicale a tineretului. Cred tocmai de aceea, că o discuție pe tema „Televiziunea și educația muzicală" v-ar interesa...

Desigur.

Componentă indiscutabilă a programelor de televiziune, muzica acționează sau poate acționa deosebit de eficace tocmai în sfera educației cultural-artistice a spectatorilor, a înnobilării lor spirituale. Ea se încadrează astfel în complexul activității artistice atît prin funcția social-educativă, instructivă, informativă și de divertisment pe care o exercită, cît și prin multitudinea formelor cu care se realizează.

Și tocmai de acest cumul de funcții, uriașă putere de comunicare a televiziunii, mirajul pe care aparatul de televiziune continuă să-l trezească în fiecare casă — solicită organizatorilor „viețiii muzicale TV" o atenție deosebită în primul rînd în sincronizarea unor intenții și metode.

Mai bine-zis, unei juste proporționări între genuri, unei armonii în cuprinderea valorilor fundamentale ale artei muzicale în cultivarea genurilor de largă rezonanță educativă.

Și cred că sînteți de acord că în această armonie există — să folosesc tot un termen muzical — prea multe „disonanțe". Să vă „atac" direct.

Cantitatea de muzică ușoară, cantitățile de divertisment muzicale, nu vi se pare că ocupă o proporție mult prea mare față de restul genurilor ?

În momentul de față, nu. Televiziunea urmărește să ofere, înainte de toate auditorilor capodoperele artei

muzicale, programe în care au preponderență genurile de cultură, spectacole muzicale de largă educativitate, prin îmbinarea marilor valori muzicale cu atractivitatea prezentării lor. Balanța programelor muzicale înclină la ora aceasta serios, după părerea mea, în favoarea interpretărilor de ținută și audiență.

Și cum ne putem explica atunci programele pline de banalități în care sub titlul de divertisment sînt grupate lipsa de inedit, prostul gust, programele care pot satisface cerințele celor mai înapoiați consumatori ?

Cred că sînteți prea dur și unilateral ca oricare dintre îndrăgostiții unui singur gen artistic. Este adevărat că într-o anumită perioadă, emisiunilor dedicate exclusiv muzicii ușoare le-au lipsit cadența, linia de perspectivă, logica înlănțuirii tematice, reperele pedagogice, obiective de mult dobîndite, după părerea mea, de emisiunile simfonice, corale, de operă, de balet, operetă. Dar, probabil, că nici creația, nici interpretarea nu sînt încă la nivelul cerințelor publicului. Și, nu uitați, avem sute de mii de telespectatori care ne cer insistent să le oferim cu prioritate muzică ușoară și orele acestea nu pot fi reduse.

Am impresia că abordați uneori, să zic așa, prea statistic cerințele iubitorilor de artă, că aveți uneori prea multe prejudecăți și țineți seama doar de sondaje care cred că nu mai au valabilitate.

Se prea poate să aveți dreptate. Ultima ediție a Festivalului enescian ne-a demonstrat, de pildă, o masivă creștere a nivelului de recepționare a publicului pentru valorile muzicii simfonice. Dacă în urmă cu ani am primit sute de scrisori în care telespectatorii protestau împotriva unor continue transmisiuni de programe simfonice, de astădată ei ne-au solicitat o largă cuprindere a tuturor manifestărilor semnificative din agenda Festivalului.

Serviciul de sondaj al opiniei publice care funcționează pe lîngă Radioteleviziune, ne-a confirmat aceste prezențe, ne-a atestat ideea că ar trebui să abordăm mai puțin birocratic problemele capacității telespectatorilor de a recepționa marea cultură.

Dar, repet, televiziunea trebuie să țină seama de varietatea gusturilor și preferințelor științifice determinate și nu trebuie să fie tributară nici unei forme de exclusiv care își face de multe ori ecoul și în activitatea telecronicarilor. Am certitudinea că educația, instrucția, divertismentul, pot fi realizate într-un mod cît mai complet.

Și care sînt principalele obiective educative în atenția redacției muzicale a Televiziunii ?

Prezentarea tuturor evenimentelor muzicale românești, familiarizarea telespectatorilor și în special a tinerilor, cu marile opusuri muzicale, o stagiune lirică specială avînd cicluri de emisiuni speciale, care-și propun prezentarea fenomenului muzical în înrudirea cu celelalte arte, emisiuni care să dea tinerilor elemente de bază ale esteticii creației, un ciclu de dezbatere a problemelor vieții muzicale, a modalităților în care pot fi atrase spre sălile de concerte noi contigente de tineri.

...dezbaterea în care tonul apologetic, lipsa de curaj în atacarea unor probleme își mai spune cuvîntul.

...atitudinea din păcate caracteristică, după părerea mea criticii noastre muzicale și pe care după cum ați văzut în ultimele emisiuni încercăm s-o anulăm.

În suita de emisiuni de largă educativitate inițiate în ultimul timp, ar trebui să amintim concursul coral „Patrium Carmen", menit să ducă la reactivizarea unui gen de audiență, să readucă în frontul muzical mase de melomani care îndrăgesc arta corală.

Un ciclu de mare interes este „Seara melomanului" ciclu în care personalități — din cele mai diverse domenii de activitate — își împărtășesc telespectatorilor gîndurile despre muzică, preferințele artistice.

Este mereu subliniată, în ultimul timp ideea rolului pe care ar putea să-l aibă televiziunea, în sprijinul activității muzicale școlare. Cum vedeți rezolvarea acestui deziderat ?

Printr-o reală Universitate de educație muzicală, la nivelul școlarilor, la care ne gîndim și poate printr-o serie de cursuri speciale de genul acelora pe care le oferă emisiunile de Tele-școală în domeniul fizicii, matematicii, etc.

Vorbeam mai înainte despre prioritatea emisiunilor de divertisment în programul general al emisiunilor artistice al Televiziunii. Am urmărit un spectacol folcloric. V-ați gîndit cît de mult contribuie Televiziunea la fenomenul denumit, cred pe bună dreptate, de un critic — „poluarea folclorului" ?

În orice caz, mult mai puțin decît o fac la ora actuală, ansamblurile noastre profesioniste. Nu știu dacă ați urmărit emisiunile noastre de genul „La fîntîna dorului", „Rapsodia Română", transmise, din păcate, pe programul II, un program de mică audiență. Am căutat să acordăm întreaga atenție, înainte de toate, autenticității folclorice. De altfel, vă pot spune că în ultimele luni, 60% dintre artiștii folosiți de noi în emisiunile folclorice nu mai vin în studiouri din rîndurile ansamblurilor profesioniste, ci sînt autentici rapsozi populari. Urmăriți, de asemenea, ciclurile „Datini și legende". Bineînțeles, nevoia de a asigura orele de divertisment atît de solicitate de telespectatori ne fac să programăm piesele, interpreții, valori care diminuează valorile creației populare. Am mai spus-o și o repet. Sînt realități care, pot fi evident discutate putem primi un sprijin deosebit din partea specialiștilor pentru perfecționarea activității noastre, dar aceste realități trebuie cunoscute și înțelese în contextul general al răspunderii reciproce.

Ștefan Ruha

Din anii de Conservator — ne declara violonistul Ștefan Ruha — de-a lungul întregii perioade în care am cîntat în formațiiile simfonice clujene, am acordat creației muzicale românești o atenție deosebită.

Am consultat necontenit cele mai noi partituri, am cerut mereu compozitorilor să scrie noi lucrări concertante, noi piese de muzică de cameră, am solicitat mereu orchestrelor să mă programeze nu numai cu concertele lui Brahms sau Ceaikovski, sau Beethoven ci și cu lucrări românești, cu care mi-am îmbogățit mereu repertoriul.

Vreți să-mi citați cîteva piese ?

Notați printre piesele concertante, lucrările semnate de Carmen Petra-Basacopol, Nicolae Buicliu, Eugen Cuteanu, Wilhelm Damian, Szabo Csabo, Adalbert Markos.

Concertul lui Eugen Cuteanu l-ați cîntat în urmă cu cîtva timp la Leningrad...

Exact. Într-un concert dirijat de Theodor Costin. Am mai interpretat Concertul lui Cuteanu și la Berlin. Publicul și critica au primit cu foarte mult interes această lucrare adăpată la izvoarele folclorului românesc, scrisă cu îngrijire și cu o bună înțelegere a instrumentului.

Ne-ați vorbit pînă în prezent de lucrări concertante... Există foarte multe lucrări camerale interpretate de dvs ?

Am cîntat foarte multe lucrări. Aș aminti printre altele cele trei sonate de Enescu, Sonatina de Paul Constantinescu, Sonata de Sigismund Toduță, Sonatina de Tiberiu Olah.

Sonatina de Paul Constantinescu, am imprimat-o în 1964 și pe un disc. Remarcabile mi se par, prin concizia, plasticitatea și supletea ei — Sonatina de Tiberiu Olah.

Ce-mi puteți vorbi despre preferințele Cvartetului Filarmonicii din Cluj care-l are drept violonist pe Ștefan Ruha pentru creația muzicală românească ?

De la cvartetele lui Enescu, pînă la lucrările scrise de Mihail Jora, Wilhelm, Berger, Marțian Negrea, Dumitru Bughici — cvartetul nostru și-a însușit vreo 20 de lucrări românești de interes și așteptăm mereu tot ceea ce ne vor oferi compozitorii.

Ce legătură aveți cu creatorii noștri ?

Cu compozitorii, legături excelente. Tot ce le-aș putea solicita ar fi să scrie mai multe lucrări pentru vioară în cele mai diferite forme.

Relații mai puțin interesante am uneori cu unii organizatori ai vieții muzicale care doresc să mă programeze mai degrabă cu Concertul de Felix Mendelsohn sau Ceaikovski în locul unei piese românești. Ei înțeleg uneori cu greu că sîntem posesorii unei bogate literaturi violonistice și că avem obligația deosebită de a ne gîndi înainte de toate la promovarea muzicii românești care merită toată considerația și dragostea interpreților noștri.

Nicolae Niculescu

În încheierea discuției noastre — răspunsul unui pedagog: profesorul Nicolae Nicolescu, director al Liceului de Muzică nr. 1 din Capitală.

Întrebările noastre s-au centrat în legătură cu cîteva chestiuni legate de dezvoltarea învățămîntului muzical. Iată răspunsul primit:

În complexul formelor și aspectelor diverse ale educației estetice, educația muzicală reprezintă una din cele mai eficiente căi de influență a psihologiei și sensibilității umane. Obiectivele principale ale educației muzicale sînt, formarea de muzicieni activi profesioniști, compozitori, muzicologi, interpreți, profesori și realizarea informației necesare la nivelul întregii populații și îndeosebi a generației tinere, pentru ca aceste mase de oameni cărora le sînt destinate valorile de artă, să le poată asimila evoluînd în direcția emancipării etice propuse.

Acest din urmă obiectiv referitor la realizarea și generalizarea informației, în vederea asimilării operei de artă, este în momentul de față după părerea mea, cel mai susceptibil de ameliorări absolut necesare. Acest lucru este primordial, deoarece de-a lungul timpului între creația muzicală care a evoluat în ultimul secol și mai ales în ultimele decenii și posibilitatea de acces al maselor la opera de artă muzicală cultă, s-a creat un decalaj uriaș.

În momentul de față, 80% din populația globului nu are acces la opera de creație muzicală contemporană, iar în anumite părți ale lumii generații întregi se succed fără a reuși să ajungă nici la nivelul de cunoaștere și înțelegere al creației clasice. Pentru eliminarea acestui decalaj care tinde să ia proporțiile unei prăpăstii anacronice, trebuie cultivat gustul pentru creația muzicală clasică și modernă pornind de la reconsiderarea valorilor de creație folclorică în spiritul abordării contemporane. Aceste direcții de influență trebuiesc în primul rînd protejate de inamicul lor comun reprezentat de o anumită muzică ușoară ce amenință prin caracterul ei neproblematic și ieftin, o mare parte a tineretului lipsit de discernămîntul unei elementare informații în materie.

Realizarea acestor deziderate a devenit posibilă în țara noastră datorită condițiilor sociale contemporane, a tradițiilor de școală muzicală, a vigurosului simț muzical al poporului, iar în momentul de față datorită orientării conducerii statului și ministerului de resort către o autentică modernizare a întregului proces de învățămînt implicit al învățămîntului muzical.

A lucra în direcția emancipării la care ne-am referit, în momentul responsabil oferit de perspectivele acestei modernizări, înseamnă a căuta mijloace noi, a sugera soluții și a trece la realizarea practică a celei promovate de confruntarea unor opinii principale.

În ceea ce privește modul în care s-ar putea realiza educația muzicală a unor cercuri cît mai largi de oameni, prima șansă o are școala de cultură generală în cadrul căreia să se continuie consolidîndu-se deprinderile pe care copiii trebuie să și le formeze în contact cu muzica, încă din perioada preșcolară. Pe lîngă educația muzicală ce se poate realiza prin intermediul rețelei de unități școlare trebuie să avem grije pentru utilizarea mijloacelor de difuzare în masă a valorilor de artă. Ori din acest punct de vedere, trebuie mărit substanțial numărul de minute afectat de televiziune și radio muzicii de calitate și cultivării deprinderilor muzicale.

Pornind de la experiența lecțiilor de limbi străine transmise prin aceste mijloace, ar fi extrem de folositoare — după părerea mea — organizarea pe cicluri de lecții, la televiziune, a unor cursuri destinate predării tehnicii și interpretării la diferite instrumente muzicale care să fie realizate de personalități ale pedagogiei instrumentale în prezența elevului, a instrumentului și a tuturor mijloacelor impuse de condiția contemporană a modernizării învățămîntului.

Viața de concert ar fi de dorit să-și găsească de asemenea un spațiu mai cuprinzător în emisiunile de televiziune și radio. Niciunul din cele două concerte săptămînale ale Filarmonicii „George Enescu" nu se transmite la televiziune și din păcate în ultimii ani a încetat, inexplicabil și transmisia la Radio.

Programele de muzică simfonică sau de cameră ce apar în emisiunile radiofonice sînt situate de asemenea la ore prea tîrzii, imposibil de urmărit de majoritatea auditorilor tineri și vîrstnici.

Presa de tineret și-ar putea face de asemenea un punct de mare utilitate în direcția emancipării gustului artistic al viitoarei generații, rezervînd permanent un spațiu problematicei fenomenului muzical, aspectelor mai remarcabile din activitatea instituțiilor de învățămînt muzical, din viața de concert a orașului și a țării.

În sfîrșit rolul cel mai însemnat, mai responsabil și mai dificil, în procesul de emancipare estetică muzicală a națiunii, revine instituțiilor de învățămînt muzical, deoarece acestea formează muzicienii de profesie care pun în mișcare întregul mecanism complex de mijloace capabile să elaboreze și să transforme opere de artă muzicală în valori etice general umane.

Dacă în ceea ce privește școala de compoziție românească s-au realizat în ultimele decenii incontestabile valori, izvorîte atît din tradiție cît și din diversitatea tendințelor către inedit și contemporaneitate, învățămîntul muzical elementar și mediu destinat să pună bazele pregătirii cadrelor de instrumentiști și profesori, deși organizat numai în ultimii 20 de ani, în momentul de față este deja depășit, necorespunzător comandamentelor epocii. Și asupra acestui aspect aș vrea să insist mai pe larg.

Primul element structural care acuză această stare de lucruri este planul de învățămînt care hotărăște ce obiecte de învățămînt și cîte ore sînt obligatorii pentru fiecare obiect.

În epoca noastră, epoca specializării maxime și obligatorii care în muzică trebuie să înceapă de la cea mai fragedă vîrstă, și să se realizeze printr-un exercițiu zilnic de 2 pînă la 6 ore, în planul actual de învățămînt, pentru liceele de muzică ponderea obiectelor de profil muzical este de numai 20—25%, 5—7 ore de muzică pe săptămînă dintr-un total de 25 pînă la 32 ore săptămînal, celelalte fiind obiecte de cultură generală, pentru pregătirea cărora elevii trebuie să consume cea mai mare parte din bugetul de timp și de energie nervoasă.

Dacă ținem seama de faptul că, în muzică prin excelență specializarea trebuie să înceapă devreme, nefiind posibilă mai tîrziu, de faptul că nivelul de cultură nu se rezolvă prin numărul de obiecte și ore de cultură generală predate în școală ci printr-un contact permanent cu fenomenul de cultură de-a lungul întregii vieți, precum și de faptul că un muzician prin specificul activității sale se mișcă într-unul din cele mai vaste domenii ale culturii universale, ajungem la concluzia că ponderea obiectelor de specialitate muzicală în școlile și liceele de muzică trebuie echilibrată în cadrul planului de învățămînt în favoarea specializării propuse.

Alături de planul de învățămînt, un rol important în modernizarea învățămîntului muzical revine materialului didactic format din instrumente, partituri, manuale, mijloace audio-vizuale, care în majoritatea unităților de învățămînt elementar și mediu, nu mai corespund exigențelor actuale.

Un ultim comandament al integrării învățămîntului muzical în epocă este punerea la punct a unui sistem de selecție valorică a tinerelor talente, în vederea îngustării pînă la eliminare a coeficientului de eroare, care mai conferă încă acestui învățămînt un caracter de masă, deși rațiunea lui de a fi este pregătirea muzicienilor de profesie.

Se știe că în țara noastră datorită muzicalității deosebite a poporului, aproximativ 80% din elevi prezintă aptitudini muzicale, procent care la numărul total al populației țării este echivalentul a cîtorva milioane de subiecți apți pentru muzică.

Dacă ținem seama că în diverse domenii de activitate muzicală este nevoie la nivelul întregii țări de cel mult 10—15.000 de muzicieni de profesie, compozitori, interpreți, critici, cercetători, ajungem la concluzia că din cîteva sute de subiecți cu aptitudini muzicale trebuie selecționat unul singur în vederea specializării, acela care este dotat cu o înzestrare muzicală excepțională.

Problema care se pune este, dacă actualul sistem de selecție reușește să descopere pe cel mai indicat și dotat, care să întrunească în gradul cel mai înalt însușirile viitorului muzician, iar dacă nu, ce trebuie făcut pentru realizarea acestui lucru.

În momentul de față selecția se realizează dintr-un număr foarte mic de subiecți care devin candidați la școlile și liceele de muzică de cele mai multe ori din inițiativa părinților sau a cunoscuților iubitori de muzică, ceea ce conferă selecției un caracter întîmplător și neconcludent. Astfel pentru 100 de locuri la o școală de muzică se prezintă de obicei 120 de candidați din care potrivit proporției de înzestrare obișnuită muzicală reușesc toți elevii care au mai mult sau mai puțin această dotare, fără a se realiza acea selecție impusă de procentul foarte mic de valori maxime necesare specializări. (1/500.)

Rezultatul este ușor de bănuit atunci cînd un muzician de profesie nu ajunge cel recomandat de o selecție ordonată de procentul de valori necesare cîmpului activității muzicale.

Învățămîntul muzical fără o selecție bine organizată și exigentă care să permită descoperirea talentelor, indiferent unde se află ele, tinde să ia un caracter de masă, nepotrivit rolului său de strictă specializare pe care epoca și consumul deosebit de energie și mijloace materiale i-l conferă.

Examinînd pragmatic modalitatea unei autentice selecții a talentelor, constatăm că ea trebuie făcută organizat, în fiecare an, pe centre rurale sau urbane, pe județe de către comisii specializate care să descopere și să îndrumeze candidații la concursurile de admitere în școlile de muzică.

Tot în ceea ce privește selecția talentelor trebuie remarcat că selecția se face în ordinea mediei generale realizată din notele obținute la examen, la obiectele de cultură generală și specialitate, medie în care probele de specialitate nu au, decît în cel mai bun caz, o pondere de 50%.

În sprijinul unei juste selecții trebuie abandonat acest sistem de calculare a mediei generale la examenul de admitere în liceele de muzică, candidații fiind admiși în ordinea mediei obținute exclusiv la obiectele de profil, celelalte obiecte de cultură generală putînd fi promovate cu o medie separată care să nu intre în calculul mediei generale.

În sfîrșit pentru organizarea unei selecții de răspundere în vederea descoperirii talentelor, indiferent unde sînt răspîndite, de o mare utilitate ar fi atragerea tuturor instituțiilor de cultură, artă, învățămînt de cultură generală, televiziune, presa, într-o acțiune comună care să înceapă la casa de cultură, sau școala comunală și să se încheie în centrele urbane la școlile și liceele de muzică.

Aceste deziderate ale modernizării învățămîntului muzical sînt în atenția forurilor competente și responsabile care au inițiat dezbateri și confruntări la diferite nivele, fapt care încurajează speranța că nu peste mult timp, învățămîntul muzical va putea rezolva acea problemă de care este strîns legată emanciparea muzicală a poporului și anume asigurarea pentru fiecare școală de cultură generală a unui muzician autentic capabil să desfășoare competent și eficient munca de educare muzicală a celor în mijlocul cărora trăiește.

IOSIF SAVA

Festival Mozart-Bruckner

Ideea ciclului de concerte reunite de o idee generatoare, tematică sau stilistică, corespunde în general tendințelor evoluției actuale a vieții muzicale, în stagiunile de concerte. Se propun publicului problematici diverse, prin intermediul cărora este deschisă calea cunoașterii și aprofundării fenomenului creator și interpretativ. Cunoaștere, pentru că un festival cu temă presupune alegerea unor opere de valoare, pe care un anumit context le favorizează, în relația cu ascultătorul ; interpretare, deoarece acest act de cultură nu se oprește la informație, ci propune o viziune creatoare din partea celui care prezintă opera (sau operele) respective. Ambele însușiri corespund unuia dintre cele mai marcante evenimente artistice ale acestei stagiuni, atît de bogat începută cu Festivalul internațional „George Enescu" — ciclul de simfonii vieneze, aparținînd lui Mozart și Bruckner, pe care Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, sub bagheta lui Erich Bergel, le-a interpretat de-a lungul a trei concerte.

După un consistent ciclu Beethoven, autoritar prezentat de aceeași orchestră, dirijată de Iosif Conta, paralel cu un ciclu al *simfoniilor* lui Schubert pe care Filarmonica bucureșteană l-a „schițat" pe parcursul stagiunii, seria Mozart—Bruckner se impune ca un semn de maturitate artistică, revelatoare pentru valorile interpretative de care dispunem actualmente. Și, să nu fim modești. Realizarea se situează la nivelul maximei exigențe, în zona împlinirilor profesionale și totodată estetice. Nu de puține ori am avut ocazia să constatăm calitatea pe care o poate atinge, în concerte și înregistrări, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Este mai mult cazul unui colectiv care atinge punctul de performanță prin reușita de grup, decît prin izolate detașări artistice ale unora dintre membri. Tocmai pentru o asemenea orchestră, întotdeauna prezența dirijorului se dezvăluie esențială, capabilă să obțină concretizarea obiectivelor vizate. Existente deci, premizele colaborării acestei orchestre cu dirijorul clujean Erich Bergel recomandau cele trei concerte ca momente excepționale. Și într-adevăr, nu am fost dezamăgiți. Poate chiar, am avut posibilitatea rarissimă de a întîlni mai mult decît am fi așteptat. De ce ? În primul rînd datorită capacității acestui artist care urcă sigur treptele măiestriei — Erich Bergel. El aparține tipului de dirijor în care vocația se îmbină cu o pregătire multilaterală, nu numai muzicală, ci și filozofică și estetică. Este adevărat,primează muzicianul, așa cum au dovedit-o repetițiile ce entuziasmau, clipă de clipă, întreaga orchestră. Cu tact, echilibru, calm și clarviziune a scopului, Bergel i-a condus spre culmile muzicii interpretate. Pentru aceasta, lor le-a dezvăluit mai întîi, frumusețI captivante, inedite la un Mozart arhicunoscut, cuceritoare și pasionante la un Bruckner aproape necunoscut. Apoi, ceea ce a fost muncă de laborator s-a răsfrînt cu strălucită lumină în concert. Trebuie să recunoaștem — poate acest lucru s-a mai spus — o interpretare anterioară, la Filarmonică, ne convinsese că cu Bergel putem fi siguri de o magistrală interpretare a simfonismului brucknerian. De aceea, surpriza s-a deplasat, în concerte, spre felul în care dirijorul a creat simfoniile mozartiene. Greșim poate să spunem acest lucru pentru cele trei simfonii ale maestrului clasic. Mai bine zis, surpriza a fost la prima dintre ele, fermecătoarea *Simfonie în Mi bemol major, nr. 39.* Fluența discursului, desfacerea clară a vocilor ce alcătuiesc o alambicată dar firească polifonie, eleganța cu care sentimentul se exprimă, mereu stăpînit de o implacabilă logică a ansamblului formei, au dat primei întîlniri cu versiunea lui Bergel această notă de surpriză. În *Simfonia „Ju-*

piter" am aşteptat, şi am avut satisfacţia reeditării acestor impresii (mai ales în *Allegro*-ul iniţial şi în iureşul nestăvilit al *Finalului*, cu marea Fugă), iar în romantica *Simfonie în sol minor*, impresiile au fost depăşite de fervoarea cu care tragismul comunicării înlătura o eventuală sentimentalizare, în favoarea unei sincerităţi a sentimentului, nu uşor de atins fără pericolul asprimii. Dar Bergel, dacă nu este un liric, are totuşi calitatea poetului care nu uită vibraţia emoţională, discretă însă convingătoare. Pentru modul în care edifică monumentalismul brucknerian, cuvintele elogioase par simple consemnări lipsite de forţă expresivă. Nu este un secret că mulţi melomani nu acceptă prea uşor muzica acestui ultim mare romantic vienez. Totuşi, nu credem să fie vreun ascultător pentru care aceste simfonii să nu fi fost de o covîrşitoare fascinaţie. Bergel ştie nu numai ce să vrea de la orchestra cu care colaborează, ci şi *cum să vrea* pentru a obţine pe spaţiile imense ale desfăşurării o unitate temporală fără hiatusuri sau scăderi de tensiune. Frazarea largă, ce cuprinde parcă întregi capitole de roman, splendida construcţie a contrastelor sonore — de la imperceptibilul *pianissimo*, pînă la declanşarea unor energii strivitoare ca dimensiuni — libertatea tempoului, ne indică poate cel mai bine drumul ales de interpret, pe baza respectării stricte a logicii discursului muzical. Sînt momente din aceste partituri brucknerienе ce nu vor putea fi lesne uitate. Să amintim mişcarea iniţială a *Simfoniei a V-a*, *Adagioul* funebru din *Simfonia a VII-a*, finalul celei de a *IX-a* riscînd însă umbrirea altor secvenţe de aceeaşi frumuseţe. Am putea încheia însă aceste rînduri fără a spune cît de surprinzător a fost omagiul închinat memoriei lui George Enescu, în încheierea ciclului, prin interpretarea nostalgicului *Menuet lent* din *Suita I-a* ? Respect şi dragoste pentru muzică, modestie şi sinceră slujire a artei, iată ce ne-a arătat Erich Bergel că a învăţat de la ilustrul său înaintaş. Un cuvînt de maximă apreciere şi pentru organizatorii acestui ciclu, cărora le datorăm iniţiativa şi condiţiile reuşitei. În cartea de aur a muzicii noastre s-a mai scris o pagină memorabilă, purtînd semnătura lui Erich Bergel.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Prezenţe ieşene în Capitală

În ultimii ani constatăm o participare mult mai activă, mai complexă a conservatoarelor noastre la procesul vieţii muzicale, participare concretizată dincolo de fireasca activitate pedagogică de pregătire a noilor cadre, şi printr-o afirmare interpretativă, conturînd o adevărată stagiune muzicală studenţească. S-au născut astfel numeroase formaţii cu profil cameral sau simfonic, consecvenţa muncii, calitatea, capacitatea îndrumării determinînd unora dintre ele un remarcabil nivel artistic, verificat uneori pînă la scară internaţională.

De altfel, prin atributele lor profesionale şi interpretative, asemenea formaţii au devenit principala „carte de vizită" a conservatoarelor cărora le aparţin. Pentru Conservatorul „George Enescu" din Iaşi le identificăm în corala „Animosi", dirijată de Sabin Pauţa, ansamblul „Musica Viva", dirijat de Vicenţie Ţuşcă şi orchestra simfonică condusă de Ion Baciu. O salutară iniţiativă de acum trei ani, (respectată pînă în prezent) a înlesnit Capitalei o periodică întîlnire artistică cu aceste colective. Şi faptul mi se pare deosebit de important, aplauzele noastre confirmînd nu numai ţinuta prestigioasă a unor manifestări studenţeşti, ci adresîndu-se de fapt, la modul simbolic, însuşi revirimentului actual pe care-l cunoaşte viaţa muzicală a Iaşului din ultimii ani.

Bineînţeles cu o asemenea semnificaţie am interpretat şi evoluţia lor în Capitală în luna februarie.

Serile muzicale ieşene au fost deschise de concertul coralei „Animosi". Reunind pagini din literatura muzicală a Renaşterii şi din creaţia românească veche şi contemporană, programul a dezvăluit interpretativ prezenţa unui cînt slujit de multă sensibilitate, ca şi de un ideal de transparenţă sonoră, căutînd fineţea, rafinamentul. Cu ajutorul memoriei, raportînd-o nivelului artistic al apariţiilor anterioare, recenta prezenţă bucureşteană a coralei „Animosi" nu mi-a lăsat totuşi impresia evoluţiei. Chiar dacă şi-a lărgit orizontul repertorial cu noi profiluri istorice, substanţa vocală limitată a formaţiei împiedică trecerea de la un miniatural de factură armonico-polifonică (cu un rezultat auditiv de o anume monotonie) spre adevăratele capodopere ale genului (în condiţiile vocale actuale marea polifonie de pildă îi este inaccesibilă coralei). De aici provine în cea mai mare parte şi tatonarea interpretativă cam pe aceleaşi zone expresive.

O nobilă aspiraţie, avîndu-şi modelul în sublimul „Madrigal" al lui Marin Constantin, defineşte corala „Animosi" şi pe talentatul ei dirijor Sabin Pauţa. Dar în acelaşi timp cu dorinţa lor de a aduce şi-n viaţa Iaşului un asemenea ideal artistic, dorinţă ce determină toată admiraţia noastră, formaţia trebuie să se preocupe mai atent şi de împlinirea acelui imperativ al perfecţionării evolutive.

Cel de al doilea concert din cadrul serilor muzicale ieşene în Capitală a revenit orchestrei simfonice a Conservatorului „George Enescu", avînd la pupitru pe iniţiatorul şi îndrumătorul ei permanent, dirijorul Ion Baciu.

Colectiv simfonic înjghebat de numai 3 sau 4 ani, orchestra atestă prin ţinuta sa interpretativă un deosebit ritm al dezvoltării profesionale. Rezultatul confirmă o susţinută muncă făcută în condiţii de seriozitate şi disciplină artistică, determinate de capacitatea şi abnegaţia artistică a dirijorului. O fierbinte dorinţă de înaltă afirmare animă însă întregul colectiv, şi rămîne atributul care alături de responsabilitatea, intensitatea şi consecvenţa procesului de perfecţionare asigură orchestrei perspective artistice dintre cele mai frumoase. Cît priveşte recenta sa evoluţie, lăsînd la o parte unele impurităţi tehnice ale execuţiei, sau o anume doză de duritate în atacul suflătorilor, — elemente justificabile de altfel prin vîrsta formaţiei — am putut aprecia în schimb o aspiraţie interpretativă căutînd substanţa dramatică, transparenţa construcţiei arhitectonice, sonorităţi de impresionant rafinament coloristic. Deşi am întîlnit mult suflet pus în susţinerea concertului, pe ansamblul primei părţi, cred totuşi că ar fi fost binevenit un surplus de tensiune expresivă. Mult mai concludentă pentru adevăratele disponibilităţi interpretative ale formaţiei s-a detaşat însă prezentarea poemului simfonic *Moarte şi Transfiguraţie* de Richard Strauss. În concluzie : faţă de timpul şi punctul de pornire, orchestra Conservatorului din Iaşi demonstrează un impresionant salt calitativ ; competitiv se apropie de nivelul celor mai bune dintre orchestrele noastre din ţară pe care nu le văd numeric depăşind cifrele 2 sau 3. Prin urmare, aşteptînd cu mult interes viitoarea sa evoluţie bucureşteană, presupun totodată că, în afara unor constatări privind perfecţionarea profesională a ansamblului, vom putea aprecia şi o îmbogăţire a profilului repertorial prin asimilarea de noi stiluri muzicale reprezentative pentru tradiţia şi contemporaneitatea artei sonore.

Aş vrea să cred că următoarea prezenţă în Capitală a formaţiilor Conservatorului „George Enescu" din Iaşi va determina în sfîrşit şi „curiozitatea colegială" a studenţilor şi profesorilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

TH. A.

★

Conservatorul din Iași desfășoară o susținută activitate concertistică, promovînd în domeniul cameral, prin formația „Musica Viva", cu deosebire lucrări din repertoriul contemporan. Și dacă este adevărat că piesele de Edgar Varèse, Luciano Berio sau Olivier Messiaen prezentate în sala mică a Palatului ne-au oferit într-o mai mică măsură posibilitatea de a aprecia realizarea unei arhitecturi, a unei linii mari sau a prezentării unui anumit stil de interpretare, nu este mai puțin adevărat că membrii formației „Musica Viva" și dirijorul Vincente Țușcă ne-au satisfăcut prin alte calități învederate în seara de concert.

În *Simfonia de cameră* de Enescu au fost bine conturate cele două idei muzicale din prima parte — prilej de a aprecia sunetul pur și aerian al flautistului — iar polifonia din partea următoare, uneori deosebit de complexă, a apărut clară, redată distinct.

În partea a doua, ca și în final, solo penetrant de trompetă — a avut nostalgia enesciană tipică, iar unele pasaje au fost redate cu dramatism. Bine dozat, de asemenea, crescendo-ul de la sfîrșitul lucrării, la care participă toate instrumentele. Lucrarea a fost redată în genere cît se putea de aerat, de transparent.

Ascultînd lucrarea *Integrale* de Varèse reflectam asupra destinului acestui original explorator al „sonorului" ale cărui cercetări în domeniul texturilor, al coloritului instrumental și al intensităților (la care vom adăuga și al zgomotelor), au deschis larg calea creatorilor contemporani, dar pe care gloria, renumele, l-a ajuns tîrziu. În 1926 data creării *Integralelor* cînd frecventam toate concertele posibile și devoram nesățioși esteticile muzicale cele mai diverse, despre Varèse ? Nici o vorbă ! Azi, după 45 ani, Varèse este prezent, recunoscut, apreciat ca un mare precursor și îndrăznelile sale nu mai surprind pe nimeni. În stridenta partitură ascultată, lemnele și alămurile au luptat viguros cu multitudinea instrumentelor percusionale (șaptesprezece) restituindu-ne în bună măsură insolitul primitivism sonor, pe alocuri excesiv, avut în vedere de compozitor.

Păsări exotice, lucrare în care naturalismul de poetică ingenuitate al lui Messiaen, culegător neobosit al folclorului micilor cîntătoare, se îmbină cu o tehnică muzicală savantă, a fost redată cu aplicativitate, cu convingere. Am recunoscut cu acest prilej remarcabilele însușiri de precizie în atac, de fermitate în execuția unei partituri atît de dificile ale tinerei pianiste Ivonne Piedemonte, element de frumoase promisiuni artistice.

În acest program „contemporan" în exclusivitate, au figurat și trei piese de cameră, scrise de Berio pentru voce, clarinet, harpă și violoncel. Solista, mezzosoprana Maria Jana Stoia s-a afirmat odată mai mult în chip deosebit de pozitiv, dominînd o partitură de mare exigență stilistică. Vocea sa a apărut puternică, de o mare claritate și armonioasă, cu acute pline de strălucire ; a răspuns totodată cu succes unui ambitus de extensie deosebită.

Formația „Musica Viva" și dirijorul Vincente Țușcă au venit pregătiți cu seriozitate cinstind astfel instituția muzicală ieșeană căreia aparțin.

Orchestra de cameră din Tg. Mureș

Filarmonica din Tg. Mureș și-a cîștigat, printr-o muncă stăruitoare, merite deosebite. La răstimpuri, Orchestra de cameră a Instituției vine și în Capitală, arătînd realizările sale. Alcătuită din instrumente de coarde, orchestra a prezentat în sala mică a Palatului un concert care ne-a oferit, odată mai mult, măsura acestui colectiv artistic. Pentru debut : *Concerto grosso* (sol minor, op. 6 nr. 8) de Corelli, redat așa cum se cerea : într-un stil simplu și expresiv, fiind de subliniat sensul unitar al creșterilor și descreșterilor de intensitate sonoră, fapt care dovedește temeinicia muncii artistice duse laolaltă. De altfel, orchestra cîntă fără dirijor.

Am urmărit apoi, într-o execuție deosebit de îngrijită, de elaborată, cele *Cinci piese pentru orchestră de coarde* de Hindemith (pe care ni le făcuse cunoscute, în primă audiție, mai de mult, orchestra simfonică din München). Hindemith nu ne apare impenetrabil, cum îl socotesc unii muzicieni, dimpotrivă. Mărturisim totuși inaderența noastră cu o muzică în care cochetăria cu atonalismul (fără abandonarea totuși a funcționalității) și acel artizanat meticulos și fără îndoială superior organizat, duce *ipso facto* la o patentă uscăciune, în fața căreia unii compozitori... lesină de admirație.

Tînărul compozitor Boldiszar Csiky a fost prezent cu o prelucrare a trei *Cîntece de viteje* de Sebastian Tinodi. Tinodi a trăit la Cluj. El a tipărit la 1554 o *Cronică* cu notații muzicale, în care preamărește unele însemnate fapte de arme împotriva turcilor, printre care și ale lui Ștefan cel Mare. In cele trei cîntece, am deslușit o muzică melodioasă, uneori gravă, alteori plină de vioiciune, cu net caracter popular, pe care talentatul Csiky Boldiszar a armonizat-o curajos, cu un indiscutabil bun gust, lăsînd firelor melodice toată savoarea lor inițială.

În încheiere, reputatul violonist Ștefan Ruha, solistul *Anotimpurilor* de Vivaldi, a cîntat nu numai cu bravura care i-a atras aprecierile unanime dar și cu un sentiment cald și comunicativ.

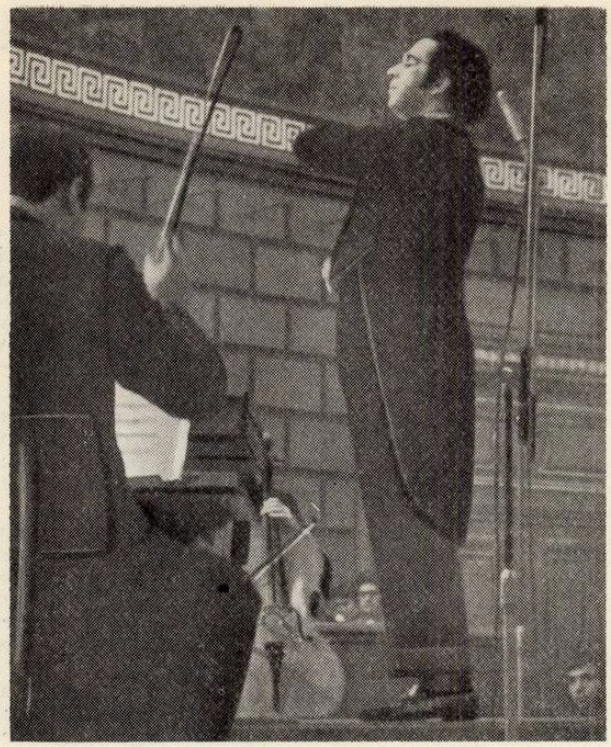
Munca artistică dusă cu dăruire și seriozitate de către orchestra de cameră și concert-maestrul său Iuliu Hamza din Tîrgu-Mureș a prilejuit cu evidență asemenea realizări de calitate deosebită.

Așteptăm totdeauna cu interes în mijlocul nostru această formație artistică valoroasă.

J. V. P.

Dirijorul american Lawrence Foster

Poate fi apreciată ca fiind în adevăr utilă și binevenită actuala inițiativă a Filarmonicii de Stat „G. Enescu" de a încredința conducerea orchestrei, pe o perioadă mai îndelungată, de două sau trei concerte, unor maeștri ai bagheței care pot — prin activitatea lor — contribui la creșterea, maturizarea și mai ales împlinirea interpretativă a colectivului de instrumentiști. Colaborînd cu dirijorul Lawrence Foster — un foarte serios și metodic muzician, colectivul orchestrei a obținut, în două săptămîni de lucru intens, un prețios transfer de experiență, beneficiind de o muncă bine organizată, în primul rînd organic așezată și — sperăm — asimilată în timp. Este o acțiune care trebuie continuată și în cazul altor dirijori înzestrați cu real simț pedagogic și tact în muncă. Căci Haydn, Mozart și Stravinsky sînt — în accepțiunea lui Foster — compozitorii ale căror lucrări, printr-o muncă susținută asupra partiturii, pot contribui la



lărgirea bazei posibilităților tehnice ale orchestrei, la instaurarea unui climat de disciplină lucidă, activă.

Rezultate certe au putut fi deja urmărite în cel de al doilea concert, dedicat în întregime creației lui Igor Stravinsky. S-a realizat o bună omogenizare a sonorităților între partidele de suflători — fiecare în parte, în special cea a cornilor, constituind un organism bine individualizat. Am apreciat de asemenea justa coordonare a dinamicii în *Concertul pentru pian și suflători*, concert a cărui parte solistică a fost susținută cu nerv, remarcabilă promptitudine și simț ritmic, de către Liana Șerbescu. Trebuie apreciat faptul că pianista reprezintă tipul de interpret care înainte de a se așeza în fața instrumentului, știe să gîndească cu multă stăpînire și clarviziune asupra evoluției muzicale în ansamblu, ca și asupra detaliilor acesteia, cîntărindu-le rosturile, funcționalitatea. In adevăr, chiar ceea ce am putea denumi spontaneitate a inspirației pare — la Liana Șerbescu — dinainte „regizat", bine prestabilit. Și tocmai pe această linie a unei eficiente gîndiri asupra muzicii interpretate, putem aprecia că interpreta s-a întîlnit cu dirijorul concertului.

Accentuînd nu atît latura spectaculoasă, coloristică, cît mai ales dramatismul exploziv, exprimat în sonorități trepidante, minuțios construite și mai ales conduse, dirijorul Lawrence Foster a prezentat publicului, poate, una din cele mai interesante și mai profunde versiuni ale suitei de balet *Petruşka*, din cîte am putut urmări în ultimii zece ani pe scena filarmonicii bucureștene.

DUMITRU AVAKIAN

Cvintetul „Concertino"

Socotim demn de subliniat, la cvintetul „Concertino", în primul rînd faptul că nu... dezarmează — cum s-a întîmplat cu alte formații de cameră similare. Dimpotrivă ! Violonistul Adrian Semo, flautistul Virgil Frîncu, violistul Otto Georges Roth, violoncelistul Tiberiu Ungureanu și clavecinistul Nicolae Licareț lucrează cu sîrg, cu convingere și prezintă programe de indiscutabil interes cum a fost *Bach și fiii săi.*

Bineînțeles, Johann Sebastian Bach, a ocupat locul de seamă, așa cum se cădea : cu Trio-uri, sonate și arii din cantate. Dar au fost prezenți și Johann Christian, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friefrich, precum și Wilhelm Friedmann, descendenții care au ilustrat mai departe numele Bach și de la care au învățat, cum se știe, Haydn și Mozart, chiar și Beethoven, pentru a nu cita decît pe cei mai mari.

Interpreții au meritul de a fi pus accentul, de fiecare dată, pe elementele specifice muzicii respectivilor compozitori. Și dacă rigoarea și austeritatea marelui Bach au fost bine conturate, nu mai puțin bine a fost redat stilul melodic italienizant (în Concertul op. 7, No. 5 pentru clavecin, vioară, violă și violoncel) al lui Johann Christian Bach, și care îl anunță cu evidență pe Mozart — ca să dăm doar un exemplu. Este de relevat, de asemenea, în aceeași piesă, sentimentul grav, intens dramatic, cu care a fost cîntată mișcarea lentă.

Toți interpreții au cîntat curat, cu sobrietate și în același timp cu o generoasă participare, pătrunși de importanța sarcinii asumate.

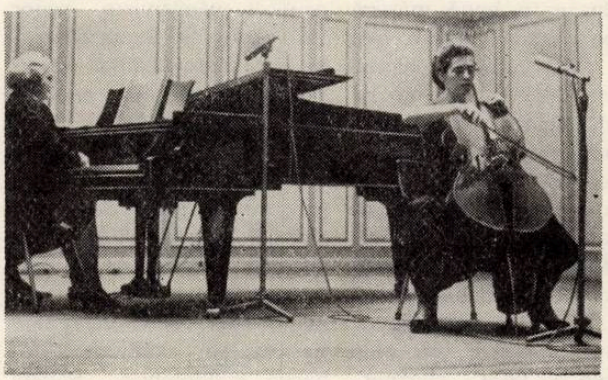
Muziciana subtilă și sensibilă care este soprana Emilia Petrescu a dat la rîndu-i girul său acestei manifestări ce a avut toate atributele artei. A interpretat două arii din *Cantatele 171* și *151* de J. S. Bach cu ținuta sa artistică de mare distincție, cu cele mai potrivite nuanțe și în perfectul stil al marelui Bach.

De la cvintetul „Concertino" așteptăm noi și importante prezențe, cu programe diverse, cît mai atrăgătoare.

Tineri soliști

Este de relevat în primul rînd faptul că Filarmonica „George Enescu" pune la dispoziția tinerilor soliști sala „Studio" pentru ca aceștia să se poată afirma. Relevabil, de asemenea, că în rîndurile tineretului artistic există o adevărată emulație ; este o întrecere în a se pregăti și prezenta în fața publicului, care participă de altfel la aceste concerte, — ceea ce reprezintă, desigur, o încurajare.

Violoncelista Mariana Kauntz a mai avut, cu trei ani în urmă, o manifestare similară, față de care am găsit-o recent, în simțitor progres. Tonul său a cîștigat în fermitate și amploare, intonația e de o justețe riguroasă. În *Sonata no. 3 în sol minor pentru violoncel și pian* de Bach a cîntat *allegro* inițial cu multă cursivitate ; frazarea a fost îngrijită, fru-



moasă. *Adagio* a fost redat cu toată liniștea și seninătatea cerute, cu observația pozitivă că dialogul vioară-pian a fost mai echilibrat ca intensitate sonoră decît în mișcarea inițială, unde excelenta pianistă Agnes Varro s-a afirmat însă cu prea multă... autoritate. Am apreciat apoi discursul muzical din *allegro final*, realizat în cel mai bun stil și care ne-a dat impresia acelui izvor sonor, viu și nesecat, de o fluență continuă, proprie muzicii lui Bach.

Cele *Șapte variațiuni* pe o temă din opera *Flautul fermecat* de Mozart au fost redate în chip bine dife-

renţiat Mariana Kauntz este în măsură a cînta cu gravitate şi interiorizare. Nu trebuie, pe de altă parte, să forţeze mişcările repezi căci violoncelul este în această privinţă un instrument pe cît de gingaş, pe atît de rebarbativ...

Am fost introduşi apoi în lumea cu totul diversă a muzicii lui Şostakovici : *Sonata în re minor pentru violoncel şi pian, op. 40*, lucrare care corespunde perioadei de tranziţie a compozitorului (e scrisă în 1934) şi unde pot fi deslușite unele influenţe Hindemith şi chiar Alban Berg. Interpreta a expus cu claritate temele primei mişcări, colorîndu-le cu o indiscutabilă emoţie lirică. Pianista a cîntat cu precizie pasajele *staccato* din *scherzo* următor, bine redate. Impresia pe care o lasă muzica din *scherzo* este aceea a unui oarecare automatism mecanic. *Largo*, mai sumbru, a avut momente de tensiune expuse cu sensibilitate iar finalul a fost redat viu, inspirat, fiorriturile pianului şi *pizzicatti* violoncelului aflîndu-se în foarte bună tovărăşie.

Ne-am bucurat să auzim, la sfîrşit, atît de românească *Bagatelă* de Filip Lazăr, pe nedrept neglijată de violoncelişti noştri. O *Sarabandă*, în cel mai autentic spirit Bach, a încheiat acest recital temeinic şi exemplar pregătit.

În partea a doua a programului, basul Dan Zancu (premiul al IV-lea la Concursul internaţional „George Enescu") ne-a făcut — în arii din *Mathäus Passion* de Bach şi din opera *Ezio* de Händel, în lieduri de Schubert şi de Pascal Bentoiu — o adevărată demonstraţie de voce bine timbrată, de o mare forţă şi amploare. Din păcate aceasta nu este totul. Cîntul de calitate implică nuanţări subtile în *mezzavoce* şi în *piano*, interiorizare, sentiment şi, ca o încoronare, stil. Dan Zancu este ca un diamant brut ce se cuvine şlefuit cu îngrijire. Profesorii de canto au cuvîntul.

La pian, Doina Micu a cîntat inteligent, cu un simţ acut al ritmului şi al nuanţelor dinamice.

J. V. PANDELESCU

Enrique Garcia Asensio

O stagiune poate fi, la urma urmei, asemănată cu o mică bibliotecă în ansamblul căreia fiecare concert ar corespunde unui volum.

În actuala stagiune, din întîmplare, ediţiile de succes, prin număr, prin consecvenţa înlănţuirii încep să trădeze mult aşteptata „premeditare" în alcătuirea substanţială a sezonului muzical. Pentru a păstra termenii comparaţiei, concertul din 4 martie al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii se înscrie în seria volumelor de lux ce ne-au fost propuse de „biblioteca 1970—1971". Pe prima filă a stat scris numele dirijorului Enrique Garcia Asensio.

O veche şi apreciată cunoştinţă a publicului bucureştean, şeful de orchestră spaniol a reconfirmat alesele sale calităţi, a împrospătat impresiile, statornicindu-se în rîndul artiştilor îndrăgiţi de melomanii noştri.

Este un dirijor de excelentă formaţie şi ţinută profesională. Temperament meridional, Enrique Garcia Asensio dezvoltă actul interpretativ la tensiuni înalte. Coordonatele structurii sale sînt însă puternic susţinute de raţionalismul, de luciditatea caracteristică artistului perfect stăpîn pe meşteşug. În faţa orchestrei şi a publicului, Asensio s-a destăinuit sincer total, sub ambele aspecte — de fapt unul singur, definitoriu pentru personalitatea sa.

În cea de a patra *Simfonie* de Mendelssohn-Bartholdy, am descifrat, în ciuda aşteptărilor, o atitudine mai rezervată faţă de textul spumos, liric şi exuberant.

Asensio imprimă muzicii o alură clasică, echilibrînd elementele şi lăsîndu-le să trăiască în spiritul partiturii, fără exagerări dinamice, fără sublinieri demonstrative ale expresivităţii melodice. În schimb, binecunoscuta *Suita a II-a* din baletul *Daphnis şi Chloe* de Ravel a beneficiat de o tălmăcire frenetică. Asensio a răscolit, pur şi simplu, sonorităţile luxuriante. Rafinat şi imperios în dozarea acestora, în proiectarea interpretativă a culorilor orchestrale, patetic pînă la incandescenţă în impunerea ritmului, dirijorul a realizat o ediţie memorabilă a Suitei raveliene.

Enrique Garcia Asensio are o gestică de mare plasticitate, eficientă, spectaculoasă, fără a fi ostentativă. Ea descinde direct din acuta muzicalitate a artistului, aceeaşi muzicalitate care îi permite să fie un excelent acompaniator, aşa cum s-a dovedit în *Concertul pentru vioară* de Pascal Bentoiu (solist Ştefan Gheorghiu) căruia a ştiut să-i releve şi profunzimile meditative.

Post scriptum. Enrique Garcia Asensio ne-a evocat, pe diverse coordonate, o altă personalitate, cea a pedagogului, la a cărui şcoală s-a format, Sergiu Celibidache.

TH. DRĂGULESCU

Corul de copii al Palatului Pionierilor pe scena Ateneului

Duminică 7 martie, Ateneul a găzduit concertul dat de corul de copii al Palatului Pionierilor din Bucureşti. Formaţia a intrat demult în rîndul ansamblurilor de elită din Capitală fiind adeseori solicitată, pe lîngă concertele ordinare, să participe la realizarea părţilor corale din lucrările simfonice prezentate de formaţiile Filarmonicii sau Radioului. De la început vreau să remarc ţinuta exemplară de prezentare, finisarea perfectă a tuturor pieselor (o mică reţinere la „Valurile Dunării" după Ivanovici !), lucru care-mi aminteşte cu nostalgie explicabilă de concertele date de aceeaşi formaţie sub bagheta lui Stelian Olariu. Ion Vanica, conducătorul formaţiei, un pedagog şi muzician desăvîrşit, ne-a prezentat de data aceasta un concert din două părţi îmbrăţişînd literatură corală preclasică şi clasică românească şi universală. Aria expresivă îmbrăţişată a parcurs un ambitus larg de la monodia tristă *Copilul şi floarea* de Johannes Brahms la cuceritorul cîntec de drumeţie *Am pornit, pornit* de Sergiu Sarchizov.

Am urmărit astfel sonorităţile de cristal din *Păstrăvul* de Franz Schubert, rectangularitatea vocilor din madrigalul *Vezosette nimfe e belle* de Giovanni Gastoldi şi mai ales din aranjamentul *Siciliana* de J.S. Bach (cu regret, în toate cazurile, nu a fost menţionat numele autorului aranjamentelor !), puritatea cuceritoare cu valenţe geniale din *Cîntec de leagăn* de Mozart (solistele în majoritatea cazurilor nu au satisfăcut, în afară de Marieta Bratu), perfecţiunea arhitecturii extrem de dificilă de interpret (o realizare importantă a corului) din *Ecoul* de Orlando Lassus, spiritul lăutăresc rafinat din *Cîntec popular german*. Un loc aparte a ocupat în concert prezentarea lucrărilor româneşti în primă audiţie. *Flutură cravata de mătase* de Emil Lerescu este un cîntec modal pe alocuri, cu rezonanţă

corală eficientă, *Valsul Bucureștiului* de Ion Nicorescu este un cîntec plin de nostalgie, frizînd chiar banalitatea, elementele de contrast în acest peisaj, inspirate de altfel sînt cele care-l salvează. Cel mai realizat cîntec din cele prezentate prima dată pe scena publică mi s-a părut *Pe cărări ocrotite de partid* de Ion Vanica, lucrare ce denotă cunoașterea rafinată a posibilităților corului de copii, bagajul de valori muzicale puse în circulație cu această ocazie fiind, pe toate planurile, supus acestor cerințe. Lirismul refrenului, închinat patriei, spiritul dramatic din cuplete, alcătuiesc împreună o unitate dialectică ce răspunde perfect intențiilor propuse. Dintre lucrările prezentate în re-audiție am reținut în mod deosebit inspiratele piese ale lui Sergiu Sarchizov, dipticul *Trandafiri de ziua mamei* și *Am pornit, pornit*, lucrare devenită autentic clasică în repertoriul corului de copii, *Mărăcinul* de Ion Dumitrescu, lucrare distinsă pe planul dramatic și al facturii corale excelente și *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, cu cunoscutele dezvoltări de polifonie armonică lăutărească.

Tot la capitolul realizări ale corului aș vrea să remarc prezentarea cîtorva piese străine în limba originală (engleză, germană, italiană) lucru care a servit eficient piesele. Un impas de dicțiune întîlnit în piesa mișcată *La drum* de Glinka sînt sigur că, urmărit cu atenție, va fi depășit în scurt timp.

Prezentarea pieselor din concert a fost făcută înainte de fiecare piesă în parte, autorul prezentării neocolind anumite insule exclusiv didactice precum și anumite insule al căror caracter didactic ar fi nociv, de felul prezentării lui J. S. Bach ca „stîlpul de granit al muzicii", iar pentru Emil Lerescu reținem din prezentare că este un „compozitor din generația de mijloc" (care din ele !)

N-aș vrea să închei aceste rînduri fără a elogia încă o dată reușita profesională în primul rînd a lui Ion Vanica, secondat de Lucia Russe și Constantin Georgescu, spiritul de rafinat muzician și dotat acompaniator al lui Nicolae Bucur. O ultimă sugestie entuziaștilor îndrumători și susținători ai corului constă în abordarea fără rețineri, pe viitor, a repertoriului contemporan național și universal. E o formație care printre realizări a numărat, nu de mult, *Suita* lui Liviu Glodeau și care poate să înscrie certe victorii și pe acest drum spinos al lucrărilor contemporane.

ANTON DOGARU

Constantin Derussi

Din ungherul unei vieți în care modestia și discreția i-au fost totdeauna nelipsiți tovarăși, s-a desprins pe neașteptate, în ziua de 12 februarie, compozitorul și pianistul Constantin Derussi, trecînd în cîteva clipe la neființă. Neprevizibil și precipitat, acest sfîrșit s-a produs într-un moment care părea unul din cele mai prielnice afirmărilor sale.

Cu Derussi a dispărut din mănunchiul compozitorimii noastre nu numai un om de o mare distincție sufletească, o fire aleasă, un coleg delicat în cuvînt și atitudine, dar de un cald entuziasm interior, și care se apropia cu vie simpatie de viitoarea creatoare a prezentului. În același timp pierdem și un talent remarcabil, nu încă notoriu, nezgomotos, dar de autentică esență, o gîndire imaginativă și un real temperament făcut să-și poarte investigațiile spre moduri de exprimare din ce în ce mai evoluate și mai personale.

Lucrările ce rămîn în urma lui Constantin Derussi sînt în număr restrîns, dar confirmă resursele arătate într-o continuitate a ascendenței valorice rar întîlnite în mers atît de rapid și în atît de directă legătură cu însăși succesiunea lor cronologică.

O privire cît de scurtă asupra vieții artistului poate desluși cu ușurință motivele pentru care el s-a manifestat relativ tîrziu în activitatea compozitorească și cu un număr de opere destul de redus.

În același timp nu poate rămîne însă nedescoperită și o prezență de impuls a vocației, cît și influența binefăcătoare a unor stimulări fără de care, probabil, nimic nu s-ar fi putut împlini.

Fiu al diplomatului de carieră Gheorghe Derussi, Constantin Derussi își însoțește părinții, în întreaga sa copilărie, în neîntreruptele lor peregrinări obligate, dintr-o capitală de țară într-alta.

Născut la Viena, în 1907, se simte atras de muzică încă de la vîrsta de patru ani. Pianul, în fața căruia își petrece, singur, multe ore, va deveni în curînd cea mai mare atracție a sa.

Schimbările inevitabile de profesori, pe meleagurile Suediei, Franței, Elveției, întreruperile frecvente de lecții, îl împiedică să lege normal firele învățăturii, în timp și metodă. După ce mai fusese în țară o parte din anii claselor primare, Derussi revine în 1922 în București unde urmează cursuri teoretice la conservator și e înscris la Liceul Sf. Sava. Aci își va lua bacalaureatul în 1929, dar pregătit aproape numai în particular, o debilitate oculară impunîndu-i îngrijiri medicale și lungi perioade de odihnă. Din aceleași cauze nu continuă alte studii la conservator.

Boala de ochi se agravează ulterior mult și pînă în 1935 devin necesare șapte operații și repetate internări în clinici din țară și din străinătate și o sistare aproape completă a oricărei activități.

În sfîrșit, intervine ameliorarea și imediat Derussi își reia studiile muzicale primind îndrumările maeștrilor Jora, Cuclin și Andricu. Se ocupă cu ardoare de pian, pentru care avea o dăruire specială, dar după o vreme intervine o crampă a mîinii drepte, obstacol definitiv pentru cariera de concertist ce-i părea atît de indicată.

Se resemnează să predea lecții. Scrie un tratat scurt de fugă și întocmește un caiet de exerciții tehnice.

Glasul vocației nu se lasă însă nici acum înăbușit. Încurajările maeștrilor săi și a maestrului George Enescu, mai tîrziu ale Uniunii compozitorilor, îndemn și sprijin hotărîtor, îl susțin în temerara sa tentativă de a compune, deși nu mai avea vîrsta unor începuturi și în ciuda unui trecut încărcat de împrejurări vitrege. Se așterne pe lucru într-un ritm din ce în ce mai susținut. Cu fiecare nouă lucrare, Derussi înaintează acum către îmbogățirea și diferențierea mijloacelor sale de expresie, către o mai variată formulare și coordonare a ideilor generatoare de muzică.

În 1953 își vede editată *Suita Românească*, pentru pian. Scrisă în trei părți, această suită denotă încă influența pianistului de repertoriu romantic asupra compozitorului și aduce primei mișcări, în întreaga conturare a basului, configurația scriiturii chopiniene dintr-un celebru preludiu. Intonațiile adoptă, e drept, un stil național, aș spune, destul de uzual. *„Piacevole"*-le dat ca indicație piesei, care la mîna stîngă e în fond un *motto perpetuo* în șaisprezecimi mult prea repezi față de această caracterizare, e un ecou al tehnicii vitruoze practicate odinioară. Totuși, chiar în aceste condiții de invenție limitată se relevă o muzicalitate activă în tratarea de amănunt a elementelor, o mobilitate în desfășurări, un simț natural în conducerea acțiunii sonore, incontestabi-

le. Saltul însă de la această lucrare, de înfățișare încă prudentă și îndreptată spre modele vechi, la *Sonatina* compusă cîțiva ani mai tîrziu, apare extraordinar. Este cu totul altceva. Fantezia s-a degajat, și-a căpătat aripi. Sînt cu totul alte întîlniri de sunete, secretul mișcărilor contrapunctice activante în plin curs de descoperire.

Capriciozitatea plină de nerv, ingeniozitate, incisivitate în accente, elan, în afară de unele adiacențe cu maniera raveliană, nedăunînd totuși unor caracteristici proprii, fac din prima parte a *Sonatinei* o foarte frumoasă reușită a compozitorului. Poate, în totul, puțină inconsistență, un oarecare exces de instabilitate dar nu mai puțin o pagină de ageră și mordantă inspirație, ce-și impregnează intim farmecul specific al unei sonatine.

Un simplu și fin conturat „andante" în reluare brăzdat de două mici vîrtejuri cadențiale iar în partea centrală deschizînd subit drumul unui *allegro molto*, e partea secundă.

Urmează finalul, de conjuncturi repezi, registre variate și menținînd un suflu neîncetat de vie animație.

Am insistat asupra *Sonatinei*, spre a sublinia ridicarea valorică neobișnuit de pronunțată de care s-a dovedit capabil Derussi în creație, nu fără a deplînge cu atît mai mult întreruperea tragică a acestei cariere scurte, precedată de mari dezamăgiri, dar în plină înaintare și putînd justifica așteptări tot mai încrezătoare.

Din cele unsprezece compoziții ce i s-au omologat, mai sînt de citat, printre altele, ciclul de *Piese pentru pian la patru mîini*, cu simple dar ingenioase încercări modale, *Sonata pentru pian* și *Poemele pentru voce și pian*, fiecare nouă compoziție arătînd că Derussi s-a prins hotărît în hora creației.

Întrerupînd totul și pentru totdeauna, a avut totuși răgazul să dovedească o adevărată chemare.

Neprezumptios, timid, mult prea încercat, rămîne cu atît mai mult un lucru însemnat că i s-a putut da tot concursul în ultimii săi ani spre a-și croi un foarte bun început de cale în compoziție.

Sfîrșind aceste notări, nu pot uita cu cîtă înțelepciune spunea cîndva maestrul Enescu : „Un adevărat talent nu se pierde niciodată. Poate fi întîrziat, dar vine momentul în care demonul îl împinge să se realizeze".

ROMEO ALEXANDRESCU

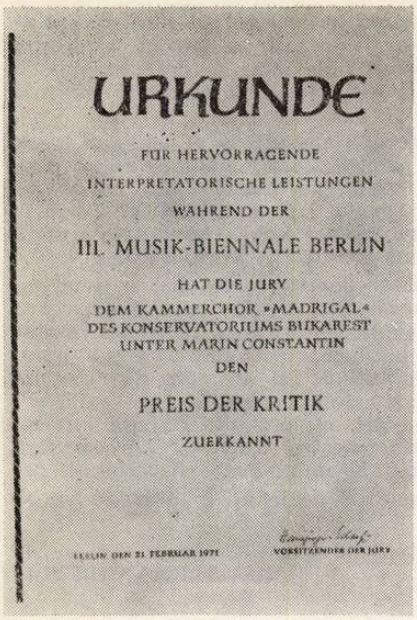
DE PESTE HOTARE

BIENALA DE MUZICĂ CONTEMPORANĂ DE LA BERLIN

de **VIOREL COSMA**

Cea de a treia *Bienală muzicală* de la Berlin, organizată de către Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.D. Germană între 12—21 februarie 1971, a oferit o imagine cuprinzătoare, interesantă atît pentru auditori, cît și pentru specialiști, asupra fenomenului actual al muzicii contemporane europene, cu predilecție asupra culturilor muzicale din răsăritul continentului. Însemnările de față nu urmăresc să epuizeze problemele ridicate de o asemenea retrospectivă muzicală, ci mai degrabă să prezinte cîteva păreri asupra confruntării artistice internaționale de la Berlin și mai ales asupra felului în care auditorii germani au receptat creația contemporană românească. Fiindcă în actuala Bienală nu mai puțin de trei concerte au inclus noile lucrări ale compozitorilor noștri, programul corului *Madrigal* al Conservatorului din București fiind integral axat pe muzică autohtonă.

Departe de a fi numai o confruntare de stiluri, tendințe, mijloace de expresie și tehnici de compoziție, *Bienala de muzică* contemporană de la Berlin a fost, în același timp, și o încrucișare de concepții interpretative. Pe podiumurile de concert au urcat (alături de renumite formații germane ca *Gewandhausorchester Leipzig, Berliner Rundfunk—Simfonie—Orchester, Streichquartet der Deutschen Staatsoper Dresder*, Ansamblul liric al lui *Deutsche Staatsoper* din Berlin, Cvintetul de suflători al *Rundfunk-Sinfonieorchester* din Leipzig, Orchestra *Operei comice* din Berlin, *Bläservereinigung* din Berlin, Corurile reunite ale Conservatoarelor din Berlin, Dresda, Leipzig și Weimar etc.) cîteva ansambluri străine de valoare ca Orchestra de cameră din Moscova, Cvartetul *Smetana* din Praga, Orchestra simfonică a Radiotelevizionii poloneze din Varșovia, Filarmonica de Stat din Sofia, Corul de copii al Radiotelevizionii bulgare, Corul *Madrigal* al Conservatorului din București etc. Chiar numai simpla citare a ansamblurilor participante (unele cu dispuneri proprii pe podium în vederea obținerii unor sonorități specifice, stereofonice ș.a.) oferă imaginea atrăgătoarelor direcții spre care se îndreaptă arta in-


URKUNDE

FÜR HERVORRAGENDE
INTERPRETATORISCHE LEISTUNGEN
WÄHREND DER
III. MUSIK-BIENNALE BERLIN
HAT DIE JURY
DEM KAMMERCHOR »MADRIGAL«
DES KONSERVATORIUMS BUKAREST
UNTER MARIN CONSTANTIN
DEN
PREIS DER KRITIK
ZUERKANNT

BERLIN, DEN 21. FEBRUAR 1971 — VORSITZENDER DER JURY

Premiul criticii acordat corului „Madrigal"

terpretativă actuală. Fără a absolutiza concepțiile, putem distinge o linie tradițională, echilibrată, de pătrundere și redare a materialului sonor (formațiile germane, sovietice și bulgare), o viziune modernă clădită pe contraste sonore, pe alternanțe de alb-negru (formația poloneză) și în sfîrșit, o interpretare pe tonuri moi, camerale, pastelate, cu sublinieri mai pronunțat coloristice decît de amplitudine sonoră (formațiile cehă și românească).

Repertoriul *Bienalei* a îmbinat creația din prima jumătate a veacului nostru cu lucrările cele mai aproape de noi, aria de cuprindere fiind astfel lărgită de la Janaček, Bartók, Enescu, Britten, Mayer, Prokofiev pînă la Șostakovici, Kabalevski, H. W. Henze, Pipkov, Paul Constantinescu, Toduță, Iliev, Lutoslavski, Baird, Vancea, Vieru, Pașcanu, Marbe etc. Locul primordial în programe l-au ocupat desigur muzicienii contemporani din R. D. Germană (Eisler, Dessau, S. Köhler, W. Lesser, J. P. Thilman, Fritz Geissler ș.a.) însă nu au lipsit concerte-medalion alcătuite exclusiv din muzică cehă și românească.

Urmărind o audiență cît mai largă a publicului, organizatorii au inclus pe afișe — pe lîngă două spectacole inedite de operă (*Lanzelot* de Paul Dessau și *Joe Hill* de Alan Buch) — muzică corală pentru copii și cîntece de masă, muzică de estradă (Concert *Berolina)*, cîntece ostășești și un recital de lieduri, șansonuri și muzică ușoară (susținut de cunoscuta cîntăreață Gisela May). În ciuda complexității repertoriului și a peisajului atrăgător, *Bienala* ne-a apărut totuși i n e g a l ă, vădit handicapată de multitudinea pieselor mici, unele slabe ca valoare artistică.

Deși nu am putut acoperi decît parțial manifestările muzicale de la Berlin, totuși am reținut prezența remarcabilă a lui Dmitri Șostakovici cu *Simfonia nr. 12 „Anul 1917", Cvartetul de coarde nr. 11* și *Simfonia nr. 14 pentru soprană, bas și orchestră de cameră* (această lucrare de o rară tensiune emoțională și un intens dramatism, a relevat virtuțile compozitorului sovietic în mînuirea economicoasă și originală a restrînsului aparat instrumental).

Bienala de la Berlin a însemnat însă un prilej de remarcabilă afirmare a școlii noastre muzicale contemporane. Nu numai acordarea *Premiului criticii muzicale* corului *Madrigal* confirmă prețuirea creației și interpretării românești, ci mai ales impresia deosebită asupra muzicienilor prezenți la Berlin, reflectată în presa germană și cu ecouri în public (de o receptivitate și spontaneitate puțin obișnuită în fața primelor audiții).

Iată părerea ziarului *Leipziger Volkszeitung* din 25.II.971 :

„Ceea ce s-a ascultat aici poate fi considerat ca unic !

Corul, compus din studenți și absolvenți ai Conservatorului bucureștean, dispunea de o dinamică fenomenală a sunetului, de o cultură a vocilor, omogene, nuanțate ca un filigran, de o perfecțiune tehnică și o strălucire de virtuoz seducătoare, fără însă ca acestea să devină nici pe departe un scop în sine. Ce transparență a cîntecelor polifone, dinamic șlefuite pînă la *pianissimo*-ul cel mai fin imaginabil ! Pe lîngă aceasta s-a observat o concepție foarte personală a interpretării, prin faptul că dirijorul a evidențiat în mod deosebit gingășia și delicatețea madrigalelor. Neobișnuită, fiind necunoscută pînă acum, dar plină de efect s-a arătat construcția stereofonică a corului, care dă posibilitatea unei uimitoare plasticități a sunetului. Așezarea foarte interesantă a vocilor — în jurul unui bas sînt grupate celelalte feluri de voci — poate servi ca stimulent pentru cele mai bune coruri ale noastre.

...Pentru unii izbitor, dar și de un efect fantastic, a fost acel *Ritual pentru setea pămîntului* pentru soliști, cor și 10 instrumente de percuție de Myriam Marbe. Astfel de muzică aleatorică nu poate fi interpretată decît de un cor ieșit din comun — improvizației interpreților le este lăsat frîu liber, căci pornind de la principiul hazardului melodia, angajarea vocilor etc. sînt stabilite doar din loc în loc. Corul de cameră bucureștean a obținut și prin efecte de vorbire, de șoapte și de strigăte, un efect zguduitor."

Sub conducerea lui Robert Hanell, formația *Grosses orchester der Deutschlandsenders* a interpretat *Rapsodia română nr. 1 în LA major* de George Enescu, cumoscuta partitură a maestrului nostru, dovedindu-și încă o dată popularitatea de care se bucură în fața auditorilor de pretutindeni.

Cu viu interes a fost așteptată prima audiție a *Cvartetului de coarde nr. 4* de Zeno Vancea. În interpretarea de autentică sensibilitate și deplină înțelegere a spiritului lucrării, Cvartetul Operei de Stat din Dresda, condus de Rudolf Ulbrich, a înregistrat — așa cum sublinia presa berlineză — succesul deplin al concertului de la Apollo-Saal. „Lucrarea în trei părți — scria muzicologul Hansjürgen Schaefer în *Neues Deutschland* din 18 februarie 1971 — este creată cu mare măiestrie contrapunctică, ridică probleme dificile interpreților și convinge înainte de toate prin accentele sale dramatice din elegiaca parte mediană".

Un interes deosebit suscitat de prezența românească în cadrul celei de a treia *Bienale* de la Berlin se referă la concertul corului *Madrigal* al Conservatorului din București, condus de Marin Constantin. Exceptînd *Păstorița* de Marțian Negrea, restul programului a cuprins numai lucrări în primă audiție. Diversitatea stilistică a repertoriului, dar mai ales originalitatea și noutatea mijloacelor de expresie în valorificarea potențelor vocale a surprins pe specialiști. „Din concertele corale ale *Bienalei* — scria ziarul *Neues Deutschland* din 22 februarie 1971 — acesta a marcat desigur punctul culminant".

Trei piese au evocat fondul național străvechi : *Bocete străbune* de Alexandru Pașcanu, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe și *Hymnus bysantinus* de Doru Popovici. Încercarea de a sublinia cu ajutorul instrumentelor de percuție unele formule vocale populare, proprii folclorului românesc, a cucerit ascultătorii, după cum simplitatea armonică (exprimată prin tradițiunalele pedale) și melodică a muzicii bizantine au adus acea culoare proprie monodiei orientului medieval european prea puțin cunoscut și valorificat în arta cultă. *Păstorița* de *Marțian Negrea,* colindul *Pe ceru' cu flori frumoase* de Sigismund Toduță și *Doina olteneasca* de Paul Constantinescu au completat imaginea multiplelor resurse polifonice vocale sugerate de folclor. Programul de muzică contemporană românească al corului *Madrigal* s-a încheiat cu madrigalul *Scene nocturne* de Anatol Vieru, o lucrare tratată „în manieră expre-

sionistă și chiar naturalistă — după aprecierea ziarului *Neues Deutschland* — care face să predomine atmosfera de groază și teroare". ...A fost demn de admirat cum cei 30 de cîntăreți și cîntărețe au stăpînit toate nuanțele de la reținerea adîncă pînă la explozia puternică a vocilor... Efectele obținute au fost fascinante. S-a aplaudat furtunos pentru strălucita prezentare și pentru suplimente.

Rechemați la rampă de nenumărate ori, dirijorul Marin Constantin și tinerii interpreți au susținut un veritabil recital de... madrigale renascentiste. „Voci minunate, topite într-o sonoritate omogenă, puternice și bogate în nuanțe, cu o intonație sigură, ca de vis — remarca Hansjürgen Schaefer în același ziar — disting acest ansamblu condus cu precizie de către Marin Constantin. Entuziasmul vizitatorilor a justificat pe critici să acorde ansamblurilor din Polonia și România premii de interpretare.

De altfel, aceleași elogii au înconjurat concertele corului *Madrigal* și în turneul susținut în orașele Halle, Halberstadt și Altenburg „...Corul de cameră, scria ziarul local din Altenburg, care după participarea sa la a 3-a Bienală de muzică a fost găzduit la Landestheater din Altenburg, dispune de o perfecțiune tehnică ieșită din comun, precum și de o cultură a vocilor și a sunetului, care permite *pianissime* dintre cele mai fine. O plasticitate neobișnuită a sunetului coral o atinge Marin Constantin — un maestru concentrat și sensibil — printr-o așezare corală stereofonică. Printre compozițiile contemporane s-a distins *Ritualul pentru setea pămîntului* pentru soliști, cor și 10 instrumente de percuție, pe texte păgîne, construit în formă de muzică aleatorică, piesă care a obținut un mare succes în public. „Programul turneului s-a orientat pe două laturi repertoriale total opuse (muzică renascentistă universală și muzică contemporană românească) tocmai spre a reliefa potențele interpretative ale ansamblului cameral al Conservatorului. *Suita din Oaș* de Dariu Pop, dar mai ales *Ritualul pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe, au cunoscut unanima apreciere a ascultătorilor germani. „Dacă în sălile noastre de concert asemenea piese sînt neobișnuite — scria Erich Schenke în *Der Neue Weg* din Halle (nr. 40, 20 II 1971) despre creația compozitoarei noastre — tocmai această lucrare de o perfectă omogenitate, cu părți vorbite, șoptite sau strigate, îmbinate cu instrumente, a lăsat o impresie hotărîtoare".

Turneul corului *Madrigal* în R. D. Germană, încheiat prin concertul de la *Apollo Saal* din Berlin, a constituit un fericit prilej de promovare a creației originale contemporane, o pledoarie de înaltă ținută artistică pentru cunoașterea realizărilor românești din ultimul deceniu, un strălucit moment artistic al celei de a treia *Bienale* din capitala R. D. Germane.

Prezențe românești peste hotare

● Recent întoarsă dintr-un lung turneu, pianista Liana Șerbescu aduce meritorii rezultate artistice, ce se adaugă unei cariere ce evoluează sub semnul seriozității profesionale. Menționăm mai întîi itinerariul străbătut în S.U.A., cu o serie de recitaluri și concerte. De o foarte bună apreciere, apariția pianistei în *Concertul pentru pian și orchestră, nr. 1* de Chopin a prilejuit, la Syracusa, întîlnirea cu dirijorul român Mihai Brediceanu. Au urmat apoi două recitaluri la Los Angeles și St. Louis, un concert în Franța, la Rouen (cu *Cele patru temperamente* de Hindemith) și un recital în Norvegia, la Trondheim. Cronicile care consemnează aceste prezențe subliniază, printre altele, „Maniera strălucitoare a Lianei Șerbescu... subtilități dinamice și o proeminentă siguranță tehnică" *(Independent Press-Telegram* din California), „o interpretare excelentă a *Studiilor* de Debussy" *(St. Louis Post-Dispatch)* și „talentul unei artiste de anvergură, cu o personalitate afirmată" *(Paris—Normandie).*

● Un succes remarcabil marchează prezența, prima de acest fel în ultimele trei decenii, a unui cuplu de muzicieni instrumentiști români în Egipt. Recitalul de pian al Victoriei Ștefănescu și cel de vioară al lui Daniel Podlovski, ambele susținute la Cairo, în sala de concerte a muzeului de Arte frumoase, s-au bucurat de o excelentă primire. „Cei doi muzicieni aparțin marii școli românești care a creat o excelentă pleiadă de însemnați virtuozi. Ei posedă, înainte de toate, o solidă bază tehnică, știind să dea diferitelor interpretări o sensibilitate emoționantă... Victoria Ștefănescu a demonstrat convingătoare calități de muziciană, nu numai ca tehnică, ci și ca gîndire artistică" *(Le journal d'Egipte).* „Daniel Podlovski este un strălucitor virtuoz. Arcușul său este pur, cu sunet cald și, uneori, scînteietor. Păstrîndu-și bogăția personalității, el rămîne totodată fidel spiritului operei interpretate." *(Le progrès d'Egipte).*

● În această stagiune, balerinul Dan Moise a fost invitat să participe ca solist la spectacolele companiei „Grand Ballet classique de France", atît pe scena Teatrului Champs Elysées din Paris, cît și pe diferite scene ale altor orașe franceze. Avînd ca partenere două „danseuses étoiles" ale baletului francez — Liane Daydé și Eva Evdokimova,—Dan Moise a interpretat rolurile principale din *Lacul lebedelor, Giselle* și, printre numerele solistice de recital, dansul *Alb și negru* pe muzica *Namounei* de Lalo. Aprecierile presei se dovedesc elogioase pentru dansatorul român : „...partenerul primei balerine desfășoară o uimitoare ușurință, unită cu forță. „În *Pas de deux* din *Don Quichotte* „...a făcut proba unei virtuozități excepționale, a cărei perfecțiune ne oprește să regretăm aspectul oarecum spectaculos al dansului." *(La nouvelle république du Centre-Ouest).* „Dan Moise, încă necunoscut nouă, apare ca un atlet cu forță de oțel, are o tehnică miraculoasă și, dacă vocabularul este ireproșabil, el îndeplinește acest tur de forță colorînd fiecare figură cu un accent personal ; el interpretează ca un actor, ceea ce se întîmplă foarte rar." *(Le Courrier de l'Ouest).*

LILIANA CONSTANTINESCU

● Al 11-lea Congres internațional al *Societății Internaționale de Muzicologie* va avea loc la Copenhaga între 20 și 25 august 1972. Direcțiunea Societății a prevăzut pentru acest Congres 3 discuții, sub formă de mese rotunde, cu tema generală „Probleme metodologice ale muzicologiei". Acestea cuprind următoarele teme speciale :

1. Noi metode de analiză a stilului muzical (Președinte Prof. Lewis Lockwood, Princeton USA).
2. Instrumentele muzicale ca obiecte ale cercetării istorice și antropologice (Președinte Dr. Erich Stockmann, Berlin-Pankow DDR).
3. Noi cercetări cu privire la relația dintre limbajul vorbit și muzică (Președinte Prof. Dr. Frits Noske, Amsterdam).

Pe lîngă mesele rotunde va figura în program și un anumit număr de comunicări „freie referate" (referate libere). Ele vor trata despre cercetări noi și descoperiri inedite și vor fi rezervate în primul rînd — dar nu exclusiv — cercetătorilor tineri.

În plus, programul Congresului va cuprinde concerte, expoziții, excursii, recepții și programe speciale.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Importance et significations de la quatrième édition du Concours et Festival „Le Cerf d'or", Braşov-1971

George SBÂRCEA
représentant de la Roumanie
dans le jury international

Créé en 1968 par la Radiotélévision Roumaine, en vue de promouvoir l'interprétation artistique de la chanson de musique légère, le Concours et Festival International „Le Cerf d'Or", organisé à Braşov au mois de mars de chaque année, atteint en 1971 sa quatrième édition.

Cette manifestation est-elle la dernière efflorescence du romantisme des troubadours présent dans les chansons de musique légère, ou bien affirme-t-elle audacieusement et avec le meilleur goût esthétique, l'épanouissement de la musique nouvelle, avec ses mélodies rythmiques, criées, pleines de résonances imprévues ? C'est la question que notre presse et les observateurs étrangers — arrivés en grand nombre, dès la première édition — se sont posée sans en trouver de réponse immédiate.

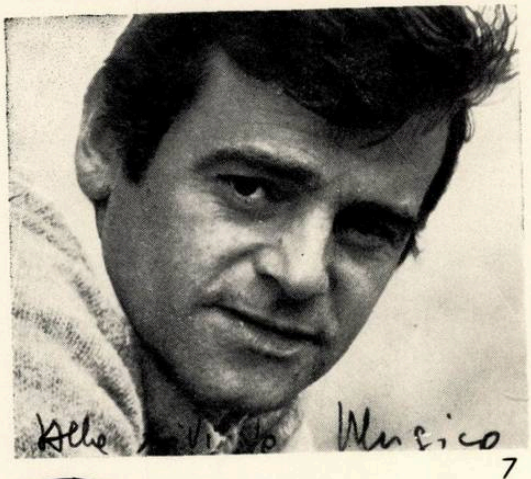
Cette réponse, néanmoins, a été successivement donnée par les quatre éditions qui ont projeté de plus en plus hardiment la lumière sur le but des organisateurs, à savoir la stimulation des chansons de qualité et de leur interprétation originale, inspirée, apte de communiquer l'émotion artistique aux spectateurs et aux téléspectateurs. Au sujet de la fermeté dont le Concours et Festival international „Le Cerf d'Or" de Braşov poursuit un idéal dénué de tout intérêt commercial, M. Kenneth Baynes, directeur musical du poste BBC II de Londres, a déclaré : „Il se peut qu'il y ait des festivals et des concours de proportions plus grandes et plus riches en chansons, mais il est certain qu'aucun n'est plus *important* que le festival de la Radiotélévision Roumaine".

En quoi donc, consiste-t-elle, en fait, cette *importance* du „Cerf d'Or" de Braşov ? Aucune manifestation similaire en Europe qui ne soit en effet liée,

1

2

3

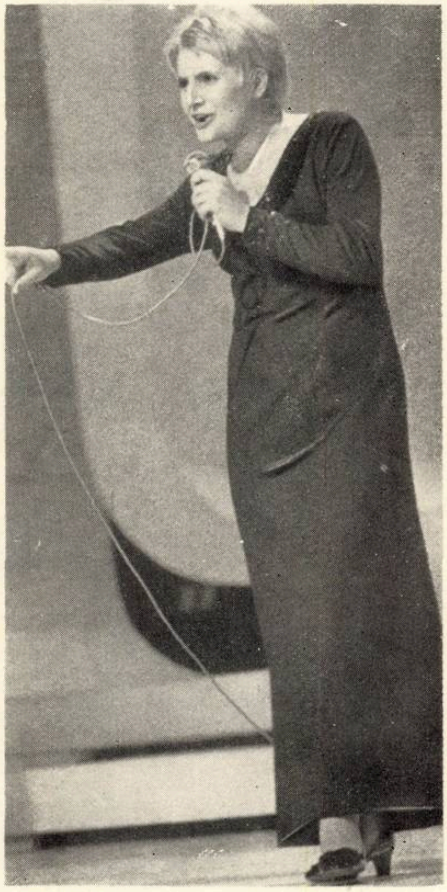


7

4

5

6



Vedettes „hors concours": 1. Massiel. 2. Lola Iovanovici. 3. O. C. Smith (à droite: Kirh Lightsey). 4. Thérèse Steinmetz. 5. Doina Spătaru. 6. Charles Trenet. 7. Sergio Endrigo. 8. Angela Similea. 9. Sile Dinicu (chef d'orchestre du Festival). 10. Doina Badea. 11. Dalida.

à ce qu'on sache, d'une manière ou d'une autre, aux intérêts de quelque maison d'editions ou de disques, de quelque station balnéaire ou climatique, d'un casino, etc.

Seul, „Le Cerf d'Or" qui se soit proposé dès son ouverture, de n'avoir qu'un seul idéal : la stimulation de la qualité artistique des jeunes concurrents auxquels le réglement d'organisation n'impose qu'une seule condition : celle de ne pas être des vedettes consacrées dans le pays d'origine, mais des débutants ayant — cela va de soi — une certaine expérience, voire même un ou plusieurs disques, et témoignant non seulement d'une individualité inédite, mais aussi de cette inquiétude de la jeunesse qui cherche sa route.

Il est évident que pour présenter aux Télévisions européennes le Concours et Festival de Braşov, et lui assurer parmi les téléspectateurs indigènes et étrangers le prestige souhaité, les organisateurs de cette manifestation — à laquelle plus de 20 pays ont, chaque année, envoyé des concurrents et des représentants dans le jury international — se sont efforcés de prêter aux soirées du mois de mars un éclat particulier, en invitant au récital *hors concours* des vedettes de premier plan. Celles-ci ont, de la sorte, offert aux peunes concurrents aussi bien qu'à la multitude des spectateurs et téléspectateurs, l'occasion de véritables leçons d'interprétations, proposant des styles personnels et révélant certains côtés du mystère qui enveloppe le talent pleinement réalisé. Dans les trois éditions précédentes, la parade des vedettes a été franchement impressionnante, car elle a fait passer sur la scène du Théâtre Dramatique de Braşov, centre d'ancienne culture et de multiples activités économiques et centre touristique de première importance de Roumanie, des noms comme Rita Pavone, Rika Zaraï, Bobby Solo, Hugues Aufray, Juliette Greco, Jean Claude Pascal, Pia Colombo, Leny Escudero, Amalia Rodriguez, Caterina Caselli, Marie Laforêt, Mie Nakao, Barbara, Cliff Richard, Udo Jürgens, Gigliola Cinquetti, Tereza Kessovia, Valdemar Matuska, Frankie Avalon, Margareta Pîslaru, Doina Badea, Raphael, Ewa Demarczyk, Connie Francis, Memphis Slim, Joséphine Baker, Nicoletta, Claude Nougaro, Bogdana Karadoceva. En ce mois de mars 1971, d'autres noms sont venus s'ajouter au palmarès des récitals *hors concours* : Alain Barrière, Dalida, Sergio Endrigo, Massiel, Lola Iovanovici, Enrico Macias, O. C. Smith, Charles Trenet et Thérèse Steinmetz.

Si les vedettes de la dernière édition n'ont pas manqué de l'attrait de celles des années précédentes on a, cette fois, réussi l'idéal de tout concours joint à un festival : assurer un parfait équilibre entre l'intérêt porté à l'émulation des jeunes interprètes et celui pour les récitals des artistes consacrés. De là, en cette édition encore plus que dans les précédentes, l'adhésion des catégories les plus variées du public, depuis les amateurs proprement dits du genre aux cercles les plus exigents en matière d'interprétation complexe et nuancée. Un même intérêt a été témoigné à cette occasion aussi par plusieurs télévisions étrangères, qui ont pris en direct ou ont demandé les enregistrements des six soirées du „Cerf d'Or", édition 1971.

La qualité des trente concurrents, venus de 25 pays, a prouvé l'appréciation toute particulière que les radiotélévisions européennes accordent à la valeur de notre festival, auquel elles ont envoyé cette année leurs meilleurs candidats, fermement résolus de gagner par un effort hors du commun les premiers lauriers. Le jury international composé des représentants de la R.D. Allemande, la R.F. d'Allemagne, Autriche, Belgique, Bulgarie, Danemark, Espagne, Finlande, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Irlande, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Suède, Tchécoslovaquie et Yougoslavie, a été contraint dès le premier soir à la plus attentive et plus complète notation des capacités de chaque concurrent Il a été notamment assez difficile d'établir dès le début des préférences catégoriques ou des hiérarchisations forcées, avant que le dernier des jeunes interprètes n'eût déployé sa voix, sa technique de l'utilisation, le don de communiquer avec les auditeurs.

Après une assez longue délibération, le jury international a conféré les trophées de la quatrième édition du Concours et Festival „Le Cerf d'Or" de Braşov, comme suit : le Grand Prix „Le Cerf d'Or" à Ann-Louise Hanson (Suède), „Le Cerf d'Argent" à Helena Vondrakova (Tchécoslovaquie), „Le Cerf de Bronze" à

Corina Chiriac (Roumanie) et Lili Castel (Belgique), le Prix Spécial du Jury à Dova (Espagne), les Mentions spéciales accordées par la Télévision Roumaine à Dickie Rock (Irlande), Kiki Dee (Grande Bretagne) et Cătălina Marinescu (Roumanie), la Mention de Popularité offerte par le Municipe de Braşov à Jerry Rix (Pays-Bas), les Mentions accordée par l'Union des Compositeurs pour les meilleures interprétations de chansons roumaines à Zsuzsa Koncz (Hongrie), Mimi Ivanova (Bulgarie) et Nicole Jacquemin (Belgique) et le Prix de la Jeunesse, accordé par l'Union des Associations des Etudiants de Braşov, à Derek John Tilley (Pays de Galles).

En faisant certes, la part de certaines différences de nuances de style et de maturité artistique, il s'est agi en général de jeunes interprètes d'un niveau très élevé, se complétant réciproquement et offrant une image des plus édificatrices des tendances qui animent la chanson de musique légère sur le continent Le répertoire a été constitué de règle de pièces attestant une fluidité mélodique et un contenu poétique des plus élevés ; un grand nombre de chansons aux accents populaires ont prouvé que le folklore continue d'être en beaucoup d'endroits, un des grands réservoirs où les compositeurs de musique légère puisent leur inspiration. Ceci, en ce qui concerne le répertoire des concurrents étrangers.

Mais, quelle est la situation dans la chanson de musique légère roumaine? Aux termes du réglement, chaque aspirant aux trophées du „Cerf d'Or"' étant obligé d'interpréter aussi, à son choix, une chanson d'un compositeur roumain, extraite du Cahier des *Optzeci de melodii (Quatrevingt mélodies)* édité par l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie, on a pu constater que ce qui inspirait et agitait la fantaisie créatrice de nos compositeurs du genre, étaient l'intonation populaire et le penchant vers la chansonnette de type français; encore que considérés du seul point de vue de l'esthète, ces critères ne sauraient être tenus que pour des preuves d'une parfaite maturité de création de la musique légère roumaine.

Pour conclure — et parce que j'ai eu à nouveau l'honneur de faire partie du jury du Concours et Festival „Le Cerf d'Or", tout comme dans les trois éditions précédentes, ayant, en cette qualité, l'occasion de recueillir jour après jour les opinions des représentants de 25 pays du continent —, j'ai retenu des propos qui tous mériteraient d'être reproduits ici pour une meilleure connaissance du niveau atteint par la manifestation musicale de Braşov. Je me bornerai néanmoins à citer les déclarations de Dick van Bommel (Pays-Bas) : *„Pour tous les festivals contemporains „Le Cerf d'Or" est un exemple d'organisation parfaite et d'objectivité absolue dans la distribution des lauriers, en même temps qu'une tribune de lancement, sans pareille, pour les jeunes chanteurs de musique légère. Ils ont, cette fois encore, rencontré à peu près ce quil y a de plus important en Europe en matière de télévision, radio, disque et impresario de concerts."*

Tous les hôtes étrangers assistant à cette édition du Concours et Festival, ont insisté sur le gain le plus précieux obtenu par la manifestation artistique de la Radiotélévision Roumaine : en effet si la parade des vedettes des éditions précédentes a été constamment pleine de surprises et a suscité un égal intérêt de la part des musiciens et du public lors de cette édition — comme d'ailleurs il était naturel que cela arrivât — ce fut le concours qui acquit sa véritable importance dans la structure et l'économie de la manifestation. L'art des jeunes interprètes, loin d'être toujours aussi simple et accesible que nous le sommes si souvent prêts à le considérer, a engagé de plus en plus l'intérêt de ceux qui s'étaient proposés de promouvoir la qualité dans ce domaine, nullement étranger à toutes les expériences essentielles de la vie et ayant par surcroît une vaste audiance dans les masses.

Le fait que l'on ait insisté sur le côté *concours* du festival „Le Cerf d'Or" semble être en effet, en cette édition de mars 1971, le gain le plus important de la manifestation. La Radiotélévision Roumaine s'est efforcée de rester invisible dans son oeuvre et de jouer le rôle du magicien qui fait que tout paraît se résoudre de soi-même. Nous devons lui être reconnaissants d'avoir réussi dans si peu de temps à élever la manifestation de Braşov à un aussi grand prestige et au niveau des plus nobles fêtes de la musique.

ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

SECTION DE MUSIQUE SYMPHONIQUE, DE CHAMBRE, D'OPÉRA ET BALLET :

BRÎNDUŞ, Nicolae, *„Antiphonie"*, pièce p. orch. à cordes et violon seul ; BERGER, Wilhelm, *Concerto p. deux violons et orch. ;* BUGHICI, Dumitru, *Dixtuor rythmique ;* BOLDIZSAR, Csiky, *Trois chansons médiévales*, arr. p. orch. de chambre ; CIOCAN, Dinu, *„Passacaglia"*, pièce p. piano ; DRAGA, George, *„Hétérophonies"*, pièce p. dix instrumentistes ; JULEA, Nicolae, *Concerto p. flûte et orch. ;* JUNGER, Erwin, *„Uvertura solemnă" („Ouverture solennelle") ;* NAHMAN, Leib, *Concerto p. trompette et orch. ;* NICA, Grigore, *Piccola Cantata — Monodie —*, sur, vers de Mariana Dumitrescu ; NICULESCU, Ştefan, *„Unissonos"*, pièce p. orch. ; PORFETYE, Andreas, *III-e Symphonie ;* ŢĂRANU, Cornel, *„Patul lui Procust" („Le lit de Procuste")*, cantate de chambre p. baryton-solo, alto, clarinette et piano, sur vers de Camil Petrescu ; VIERU, Anatol, *„Muzeu muzical" („Musée musical")*, pièce p. clavecin et cordes ; ZEMAN, Anton, *„Crestături" („Entailles")*, pièce p. orch. ; ZOLTAN, Aladar, *Piccola Suita*, pièce p. orch.

SECTION DE MUSIQUE CHORALE, DE MASSE ET POUR ENFANTS :

BRATU, Teodor, *Suita „Ani de luptă, ani de glorie" (La Suite „Années de combat, années de gloire")* paroles du compositeur ; Partid a toate ziditor *(Parti omnibâtisseur)*, paroles du compositeur ; NEGULESCU, Claudiu, *Există un partid aci-n Carpaţi (Il y a un parti dans les Carpathes)*, paroles Victor Tulbure ; ODĂGESCU-ŢUŢUIANU, Irina, *Imn ţării mele, (Hymne à mon pays)*, paroles Mihai Negulescu ; OVANEZIAN, Leon-RACU, Alexandru, *Ţară de imn (Pays d'hymne) ;* PROFETA, Laurenţiu, *Dacă mîine ne vor întreba (S'ils nous questionnent demain)*, paroles Eugen Frunză ; *Fiii ţării te slăvesc (Les enfants de la patrie t'honorent) ; Omagiu partidului (Hommage au parti)*, fantaisie chorale sur des thèmes du compositeur, paroles Al. Andriţoiu, I. Brad ; PETRI, Norbert, *Trei nocturne (Trois nocturnes)*, paroles Carmen Tudora ; RACU, Alexandru, *Cîntec de leagăn (Berceuse)*, arr., vers populaires ; *Vine trenul din Ardeal (Arrive le train de Transylvanie)*, arr. ; STĂNESCU, Gheorghe, *Pui de românaş (Un vrai roumain)*, paroles C. Baban ; TIMIŞ, Vasile, *Trăiască partidul* (Vive le parti), *Să ne trăieşti partid (Longue vie, parti)*, paroles C. Duică ; *Partid în lupte încercat (Parti éprouvé par la lutte)*, paroles Stelian Filip ; VANICA, Ion, *Floricică, floare de bujor (Petite fleurette, fleur de pivoine)*, paroles du compositeur ; *Pe cărări ocrotite de partid (Sillons protégés par le Parti)*, paroles D. Vasilescu-Liman.

SECTION DE MUSIQUE LÉGÈRE, DE DANSE ET D'OPÉRETTE :

ALBIN, Anatol, *Să nu minţi, să nu minţi (Ne ments pas, ne ments pas)*, paroles Petre Nicolau ; BARTZER, Richard, *De astăzi (D'auhourd'hui)*, paroles Cecilia Silvestri ; *Dacă... (Si...)*, paroles Cecilia Silvestri ; *Vreau să iubesc (Je veux aimer)*, paroles Cecilia Silvestri ; BRANDES, Mancy, *Cadrane (Quadrans) ;* COMĂNESCU, Aureliu, *Ultima carte (La dernière carte)*, paroles Ion Preda ; DĂSCĂLESCU, Camelia, *Septembrie (Septembre)*, paroles Flavia Buref ; DELMAR, Florentin, *Ne place la televizor (On aime le petit écran)*, paroles Stelian Filip ; *Pe şoseaua Giurgiului (Sur la route de Giurgiu)*, paroles N. Kanner, Fl. Delmar ; FLAVIAN, Robert, *Poveste de iubire (Histoire d'amour)*, paroles Eug. Rotaru ; *Darul meu (Mon cadeau)*, paroles Eug. Rotaru. GRIGORIU, George, *Felicia (Félicie)*, paroles A. Grigoriu et N. Iorgulescu ; GIROVEANU, Aurel, *Linişte (Tranquillité)*, paroles Victor Eftimiu ; IANCU, Mişu, *Cîntă trenul (Le train chante)*, paroles Mălina Cajal ; *Licuriciul (Vers-luisant)*, paroles Mălina Cajal ; *La frizeria „Ciufulici" (Coiffeur pour enfants)*, paroles Mălina Cajal ; *Dacă se va întîmpla (Si quelque chose arrivait) ;* IONESCU, Liviu, *Minţi (Tu ments)*, paroles Harry Negrin ; KARDOS, Ştefan, *Cerul din ochii tăi (Le ciel de tes yeux)* paroles Aurel Felea ; *În clipe de visare (Aux heures de rêve)* paroles Pia Mureş ; KIRCULESCU, Niculae, *E noapte (Il fait nuit)*, paroles Tiberiu Utan ; *Fetiţo (Petite fille)*, paroles Aurel Felea ; MALAGAMBA, Sergiu, *Ca într-un vals (Comme à la valse)*, paroles A. Felea ; MANCAş, Puiu, *Nostalgie (Nostalgie)*, paroles Mircea Ionescu-Quintus ; Excursie veselă (fostă Drum bun), *(Joyeuse randonnée)* (anciennement *Bon voyage) ;* MĂLINEANU, Henri, Au revoir, Bye-Bye, Ciau-Ciau ; MOCULESCU, Horia, *Singurătatea mea (Ma solitude)*, paroles M. P. Maximilian ; POPA, Temistocle, *Trăiască nevasta mea (Vive ma femme)*, paroles Mihai-Puiu Maximilian ; *Nu mă las (Je persiste)*, paroles M. P. Maximilian ; RĂDULESCU, Ion, *Călătorul ciudat (Le voyageur bizarre)* paroles H. Zainescu ; ROMAN, Elly, *Regăsire (Retrouvailles)*, paroles A. Felea ; *Menestrel 70*, paroles du compositeur ; *Copiii îşi cîntă bucuria, (Les gosses chantent leur bonheur)*, suite paroles Ştefan Tita ; *Nu-i uşor să schimbi un dor (C'n'est pas facile de changer d'amour)*, paroles Aurel Storin ; ŞERBAN, Radu, *Orice om (Tout homme)*, paroles C. Cîrjan ; *Cuvinte (Paroles)*, paroles Mihai Obogeanu ; STAVAR, Ion, *Copilărie ce departe eşti (Que tu es loin, mon enfance)*, paroles George Popovici ; ŞUŢU, Rodica, *Nu sînt singură (Je ne suis pas seule)*, paroles Paul Eluard ; VASILESCU, Renata, *E glasul muzicii (C'est la voix de la musique) ; Păpuşa (La poupée)* paroles du compositeur ; WINKLER, Adalbert, *Nimeni nu te-aşteaptă (Personne ne t'attendait)* paroles Flavia Buref ; *Dragul meu, draga mea (Mon chéri, ma chérie)*, paroles A. Grigoriu, R. Iorgulescu ; XENOPOL, Margareta, *De vrei să mor (Si tu veux que je meurs...)* paroles de Otilia Cazimir.

LES CÉNACLES DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Au cénacle dénommé *„50 ans de musicologie roumaine (1921—1971)"*, les musicologues Tiberiu Alexandru et Octavian L. Cosma ont présenté les travaux suivants : *Valori şi tendinţe ale muzicologiei româneşti (Valeurs et tendances de la musicologie roumaine)* et resp. *Orizonturi şi confruntări (Horizons et confrontations).*

„Nouveaux ouvrages pour piano" est le nom du cénacle consacré à la musique de chambre, au cours duquel ont été soumis à l'audition : *Sonatine* de Romeo Alexandrescu ; *Monosonate I* de Adrian Raţiu ; *Toccata* de Irina Odăgescu-Ţuţuianu ; *Trois pièces pour deux pianos* de Jodal Gabor ; *Trois études*, de Leib Nahman, ainsi que *„Muiereasca" („Danse de femme")* et *„Învîrtita" („La tournante")* de Ştefan Mangoianu.

Dédié à la musique légère roumaine, le cénacle suivant a compris des morceaux sur ruban de magnétophone, de même que certains ouvrages plus ou moins récents ; des débats ont suivis, engagés avec les invités au dit cénacle : représentants de l'ARIA et de la RTV-Roumaine, interprètes, chefs d'orchestre, journalistes.

Le cénacle de musique symphonique porta sur les tout derniers ouvrages des compositeurs Mihai Moldovan *(„Scoarţe" — „Tapis")* Tudor Ciortea *(„Variations pour piano et orchestre")* et Ştefan Niculescu *(„Unissonos") ;* des débats ont suivi.

ILEANA RAŢIU

VISITES AU SIÈGE DE L'UNION DES COMPOSITEURS ;

Des visites ont eu lieu dans le courant des dernières semaines, au siège de l'Union des Compositeurs, à des fins documentaires ou encore pour des auditions de musique roumaine (enregistrée sur ruban de magnétophone ou disques) ; ce furent : le chef d'orchestre Lawrence Foster (U.S.A.) qui a dirigé deux concerts, à Bucarest, au pupitre de la Philharmonie „George Enescu" ; Gordon Smith (U.S.A.), professeur à la Faculté de Musique de l'Université de Washington ; Elena Don-

ceva (Bulgaria), chargé de recherche à l'Institut d'Arts et Musique de Sofia ; Dr. Zoltan Folvy (Hongrie), directeur de l'Institut de Musicologie de Budapest ; enfin, Sedje Hémon (Pays-Bas), compositeur et chercheuse passionnée du folklore roumain et qui, à se titre, est l'auteur d'un *Concerto pour violon* (exécuté à Jassy) et d'un *Concerto pour flûte de Pan et orchestre*, les deux ouvrages inspirés de thèmes du folklore de notre pays.

C. D.

PREMIÈRES AUDITIONS DE MUSIQUE ROUMAINE

— février 1971 —

BERGER, Wilhelm, *Concerto p. deux violons et orch.*, Bucarest, 12 fév. Orch. Phil. „George Enescu" de Bucarest, dir. : Lawrence Foster (U.S.A.), soli : Ştefan Gheorghiu et Varujan Cozighian ; BRÎNDUŞ, Nicolae, *„Mărturie" („Témoignage")*, cantate sur des vers de Tudor Arghezi, Bucarest, 26 fév., Orch. Phil. „George Enescu" de Bucarest, dir. : Mircea Basarab ; COMAN, Nicolae, les lieder : *Post mortem*, sur vers de Ion Pillat, *Le XLIV-e Sonet*, sur vers de Michelangelo et *Automne*, sur vers d Reiner-Maria Rilke, Bucarest, 15 fév., solo : Martha Kessler ; TERENY, Eduart, *In memoriam Attila Josef*, cantate, Tîrgu-Mureş, 7 fév., Orch. Symph. de Tîrgu-Mureş, dir. : Szalman Lóránt; WENDEL, Eugen, *„Gravitaţii" („Gravitations")*, Cluj, 6 fév., Orch. Phil. de Cluj, dir. : Paul Popescu.

C. D.

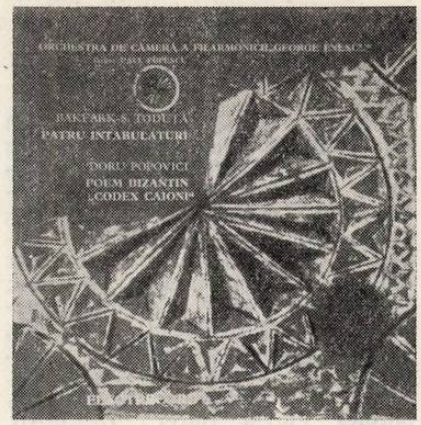
MUSIQUE ROUMAINE SUR DISQUES „ELECTRECORD"

ECE 0453

Le disque contient trois ouvrages unis par une même substance qui fait valoir d'anciens manuscrits appartenant à des époques différentes. Les présences „néoclassiques" dans les créations des compositeurs Sigismund Toduţă et Doru Popovici y appparaissent.

„Patru intabulaturi pentru lăută" („Quatre tablatures pour luth") choisies parmi les ouvrages d'un des interprètes et compositeurs marquants du XVIII-e siècle, Valentin Graef Bakfark de Braşov, ont attiré l'attention du compositeur Sigismund Toduţă qui leur a créé une sonorité nouvelle, tout en conservant avec une profonde intelligence l'authenticité du texte original.

Doru Popovici est l'auteur de la *„Suite"* comprenant sept pièces inspirées d'un célèbre recueil de mélodies paru en Transylvanie à la fin du XVIII-e siècle, sous le titre de „Codex Cajoni" (titre conservé à l'ouvrage sur le disque), dont l'auteur était le roumain Ion Căianu, religieux de l'ordre des Franciscains et connu dans l'histoire de la musique sous le nom de Johannes Cajoni. Certaines pièces portent l'empreinte évidente de la musique



populaire roumaine et constituent un document folklorique, en même temps qu'une preuve de la maîtrise des musiciens qui ont permis à l'école roumaine de composition de s'affirmer.

Le troisième ouvrage enregistré sur ce disque est *„Poemul bizantin" („Le poème byzantin")* pour orchestre à cordes, de Doru Popovici ; l'ouvrage tient de la même orientation „néoclassique" ayant comme source la musique psaltique. Dédié au Monastère Arnota, le *„Poème byzantin"* nous offre comme musique de fond une ancienne hymne byzantine que les cordes rendent dans des sonorités transparentes traversées dans la partie médiane par le thème d'un ancien noël.

Les enregistrements sont réalisés avec le concours de l'Orchestre de Chambre de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest, sous la direction de Paul Popescu.

ECE 0490 et ST-ECE 0491

Compositeur ayant eu de multiples et intenses préoccupations concernant le style, Paul Constanti-

nescu est présent sur ce disque par un de ses ouvrages appartenant au genre concerto, et traversé par des tonations de chanson populaire roumaine, tant dans la partie de l'instrument soliste que dans ses dialogues avec l'orchestre. Le *„Concerto pour violon et orchestre"* (avec Ştefan Ruha pour soliste) témoigne de la clarité et de la perfection de la conception créatrice intégrée dans les formes traditionnelles de l'allegro de sonate (I-re partie), du grand lied avec *scherzo* comme épisode médian (II-e partie) et du rondeau-sonate dans le final construit sur le principe de la fugue.

Remarquable chef d'orchestre, pianiste et pédagogue, Constantin Silvestri nous est présenté sur ce disque en tant que compositeur, auteur des *„Trois pièces pour orchestre à cordes, op. 4 no. 2"* et du *„Prélude avec Fugue (Toccata), op. 17, no. 2"*, réalisés dans l'esprit de la musique folklorique roumaine. On y découvre la maîtrise polyphonique et la fantaisie colorée du compositeur.

Les ouvrages sont enregistrés avec le concours de l'excellent ensemble de l'Orchestre Symphonique de la Philharmonie de Cluj, sous la baguette de Mircea Cristescu.

ŞTEFAN BONEA

CHRONIQUE DU DISQUE

Constantin Brăiloiu : Melodii populare româneşti. — Cintece pe versuri franceze (Mélodies populaires roumaines. — Chansons sur vers français) ; Electrecord ECE 0454 (enreg. Radio). Présentation en roumain, français et anglais par Harry Brauner, imprimée sur l'enveloppe du disque.

La présentation de quelques unes des compositions de Constantin Brăiloiu sur deux faces de disque est plus que bienvenue. De même que le cahier *Cîntece populare (Chansons populaires)* harmonisées pour voix et piano, paru aux Editions Musicales en 1968 (15 pièces en tout), le disque actuel contribuera à vulgariser la création musicale injustement oubliée de l'illustre musicien roumain. Nous en sommes reconnaissant à la Maison de Disques „Electrecord".

Constantin Brăiloiu (1893—1958) a fait ses études à Vienne, en Suisse et à Paris (élève d'André Gédalge pour la composition). A Vienne, il a Clemens Krauss comme collègue et à Paris il étudie aux côtés d'Arthur Honegger et de Darius Milhaud. Il y rencontre aussi Maurice Ravel qui devient son ami. A Lausanne il fait la connaissance d'Ernest Ansermet avec lequel il se lie d'une étroite et fidèle amitié.

Généralement connu en tant qu'ethnomusicologue de réputation mondiale, Constantin Brăiloiu a déployé de fait une prodigieuse et multiple activité : pédagogue, musicologue, critique de musique et compositeur. Dès le début, il dénote d'un réél talent de compositeur : il était encore à l'école, lorsque ses premiers ouvrages sont édités à Lausanne (1911—1913) et à Paris

(1913—1915). La critique s'est empressée de le compter parmi „les compositeurs à l'âme folkloriste ! „Il eût pu faire carrière de compositeur" — écrit André Schaeffner — „ses dernières oeuvres éditées et qui ne sont qu'harmonisations — acte incroyable de sa part — de mélodies populaires roumaines, le montrent l'égal d'un Bartok ou d'un Ravel". Cependant, Constantin Brăiloiu interrompt de bonne heure son activité de compositeur pour se vouer à celle d'ethnomusicologue.

Ses ouvrages, particulièrement les chansons populaires harmonisées pour voix et piano, ont été très chantées dans l'entre-deux-guerres. Preuve en sont les nombreux disques édités par les Maisons „Columbia", „His Master's Voice", „Odeon", etc., chantés par Evantia Costinescu, G. Folescu, Al. Lupescu et d'autres.

13 mélodies populaires harmonisées pour voix et accompagnement de piano sont gravées sur la première face du disque ; ce sont : trois mélodies du cahier *Patru cîntece populare românești (Quatre chansons populaires roumaines)* (1928), six autres du Cahier *Șeapte cîntece populare (Sept chansons populaires)* (1934) et quatre autres encore du cahier *Spitalul Amorului, cîntece populare culese de Anton Pann (L'hôpital de l'amour, chansons populaires recueillies par A.P.)* (1933). Pour ces dernières, il eût été utile d'en indiquer la source, ainsi que le fait qu'elles ont été transcrites de la notation psaltique par Ioan Chirescu (détail important qui, malheureusement, a échappé aussi à l'attention des Editions Musicales lorsqu'elles ont imprimé le Cahier indiqué ci-dessus). On aurait ainsi mieux compris le caractère de ces vielles chansons urbaines, dont la plupart se ressentent de l'influence de la musique orientale.

Les 13 pièces sont chantées par Viorel Ban, Cornel Fînățeanu, Dan Iordăchescu, Teodora Lucaciu, Ion Mutiu et Maria Slătinaru, accompagnés au piano par Martha Joja, Iulius Kalmar, Jean Lucaci et Ecaterina Vaida. On y sent les résultats bienfaisants de l'école actuelle de chante de Roumanie, mais aussi une vraie connaisance de la chanson populaire et de ses ressources expressives, obtenues grâce aux études de folklore musical que les plus jeunes générations de chanteurs ont suivies au Conservatoire. Toutefois, n'aurions-nous eu qu'à gagner, si l'on avait, en tous les cas, respecté les scrupuleuses indications du compositeur.

Les Chansons populaires harmonisées par Brăiloiu constituent un répertoire choisi avec goût et entendement, par un parfait connaisseur en la matière. Elles forment — pour employer l'expression du présentateur — „un bouquet de vrais bijoux". L'accompagnement du piano, réalisé avec l'art du spécialiste et la maîtrise de l'artiste, évoque souvent l'atmosphère savoureuse, tant soit peu diffuse, des formules d'accompagnement rythmico-harmoniques des „laoutari" que Brăiloiu a rencontrées et étudiées durant ses pérégrinations folkloriques.

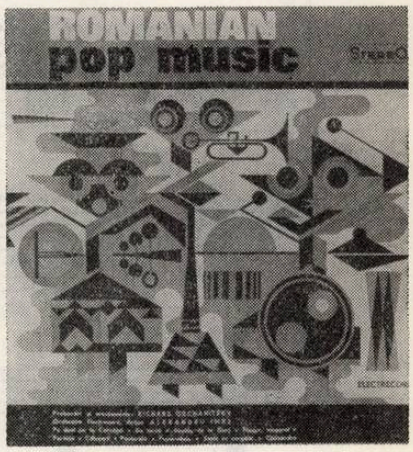
La seconde face du disque contient quelques ouvrages de sa jeunesse, sur vers de Charles d'Orléans, Jean Moréas et d'autres : trois chansons sont composées pour voix et piano. tandis que trois autres (*„Trois Poèmes arabes"* écrits en 1912) pour voix, violon, violoncelle et piano. Elles sont chantées en français, langue originale des partitions, par Arta Florescu, Vasile Moldoveanu, Elisabeta Neculce-Carțiș et Emilia Petrecu. Au piano, à côté de quelques uns des pianistes indiqués plus haut, Mariana Parnica et Alexandru Șumski.

Romanian Pop Music. Mélodies populaires arrangées par Richard Oschanitzky. Orchestre „Electrecord", dir. : Alex. Imre. Electrecord ST EDE 0474. Maître de son : Theodor Negrescu. Rédacteur : Iosif Hastreiter.

Dès le début, j'avoue que l'audition de ce disque m'a enthousiasmé. A mon avis, c'est un disque dont on saurait parler qu'au superlatif ! Dix pièces inspirées de matériaux folkloriques de qualité, soumises à des arrangements d'une grande habileté artistique, en une orchestration généreuse, vivement colorée du point de vue timbre, harmonie et polyphonie, avec une excellente interprétation et une impeccable prise de son.

En effet, on ne sait qu'admirer tout d'abord ! La beauté et la variété des idées mélodiques, le talent du compositeur qui les a choisies et qui, après les avoir filtrées à travers sa sensibilité et sa fantaisie, les a coulées dans des moules remarquablement attractifs, la maîtrise des interprètes qui ont fait vivre la partition, ou l'habileté avec laquelle le maître de son les a gravées sur les deux faces du disques.

R. Oschanitzky s'est fixé sur quelques mélodies populaires roumaines connues *(Pe deal pe la Cornățel — Sur les collines de Cornățel ; Hăulita de la Gorj — Hullulement de Gorj ; Mugur, mugurel — Bourgeon, bourgeonnet ; Perinița ; Călușarii — Les „calusari" ; Ciuleandra)* qu'il a soumises à des arrangements variès. Connue et de large circulation aussi, une composition de 1937, en style populaire, de Richard Stein *(Sanie cu zurgălăi (Le traîneau à*



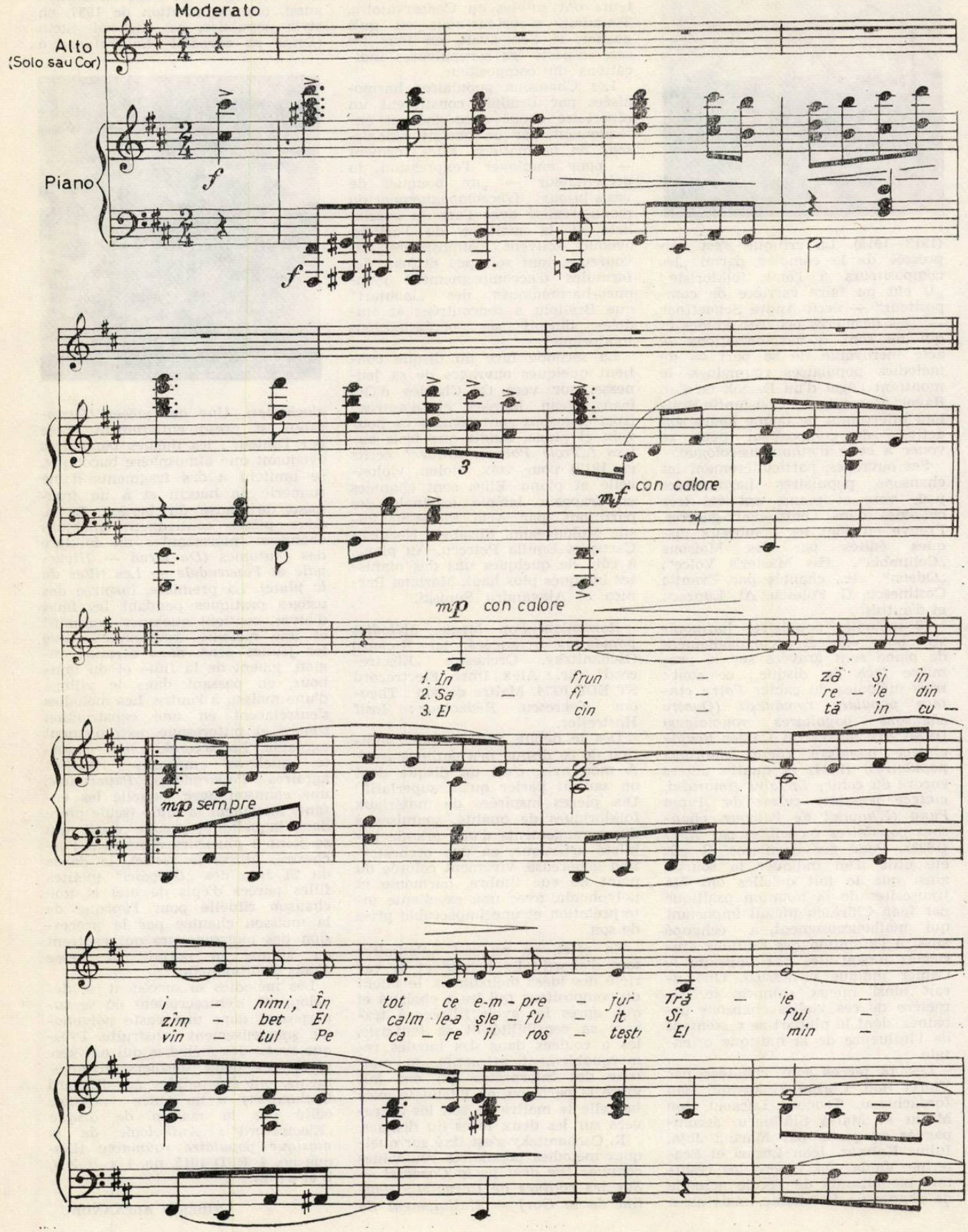
clochettes). Une des pièces *(Pastorale)* est presqu'entièrement créée par l'auteur : les thèmes populaires évoquant une atmosphère bucolique, se limitent à des fragments d'une sonnerie de buccin et à un fragment de danse du berger. Enfin, deux pièces contiennent quelques chansons intéressantes du folklore des coutumes *(De iarnă — Hivernale* et *Paparudele — Les filles de la pluie)*. La première, inspirée des usages pratiqués pendant les fêtes d'hiver, contient quelques „colinde" et une mélodie traditionnelle que les jeunes gens, dans certaine région, jouent de la flûte et du tambour, en passant dans le village d'une maison à l'autre. Les mélodies s'entrelacent en une construction sonore et pittoresque, extrêmement agréable. La seconde pièce apporte quelques mélodies rituellés agraires : *Paparuda* ou *Paparudele*, une chanson avec laquelle les enfants invoquent la pluie (seule pièce dans laquelle le groupe vocal, qui se joint à plusieurs reprises à l'orchestre, utilise le verbe), la danse du 24 Juin des *„Drăgăici"* (petites filles parées d'épis de blé) et une chanson rituelle pour l'époque de la moisson chantée par la procession des moissonneurs qui rentrent au village en portant la tresse d'épis traditionnelle.

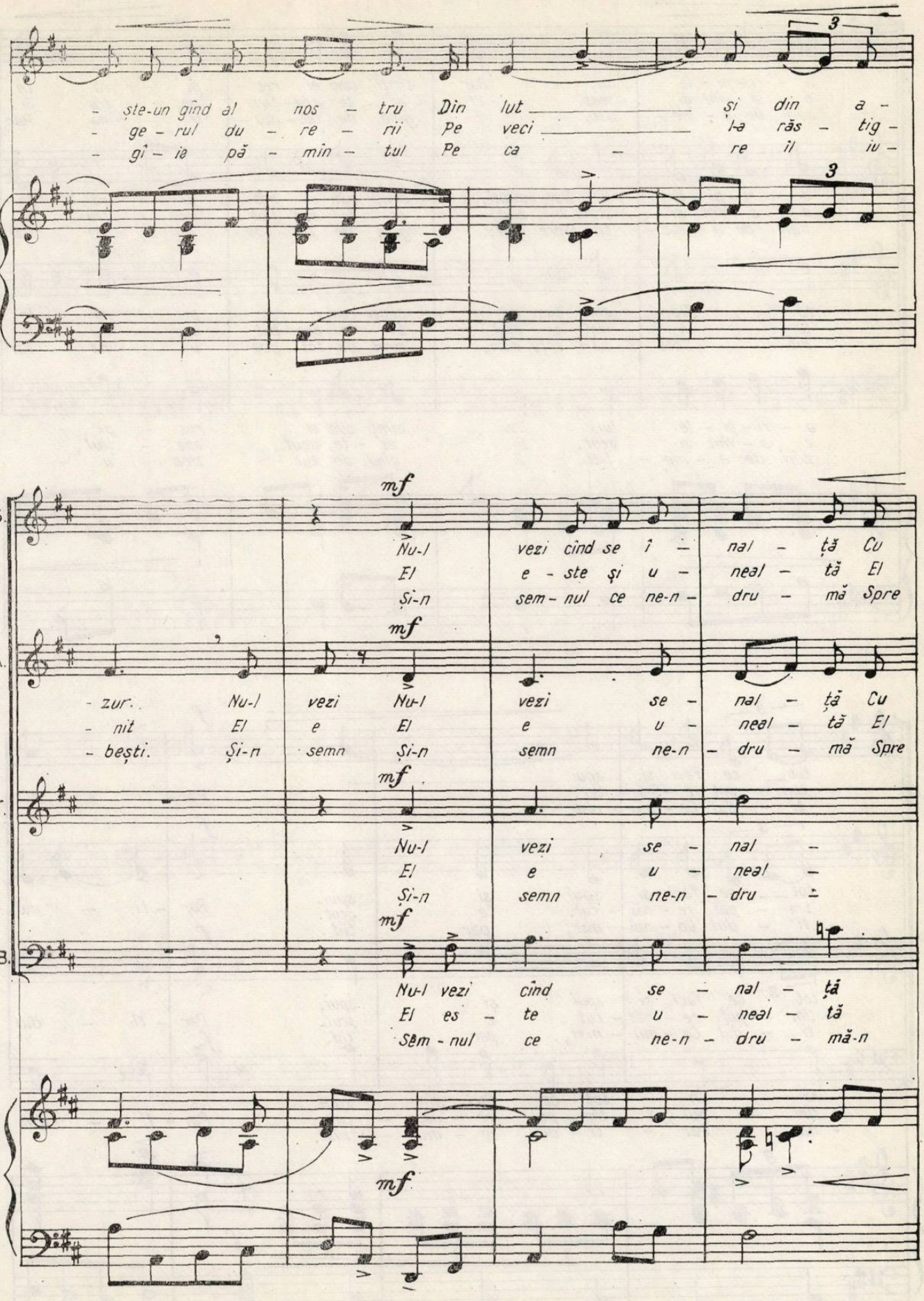
Les mélodies se succèdent, se développent, s'entrecroisent ou se superposent dans une vaste polyphonie soigneusement construite. Presque toutes les mélodies qui ont servi à ces deux derniers arrangements, ont été puisées par Richard Oschanitzky à un autre ouvrage édité par la maison de disque „Electrecord" : *Anthologie de la musique populaire roumaine* (Disque no. 4, EPD 1015, no. 1 a, b, 3 a, b et 4 a b).

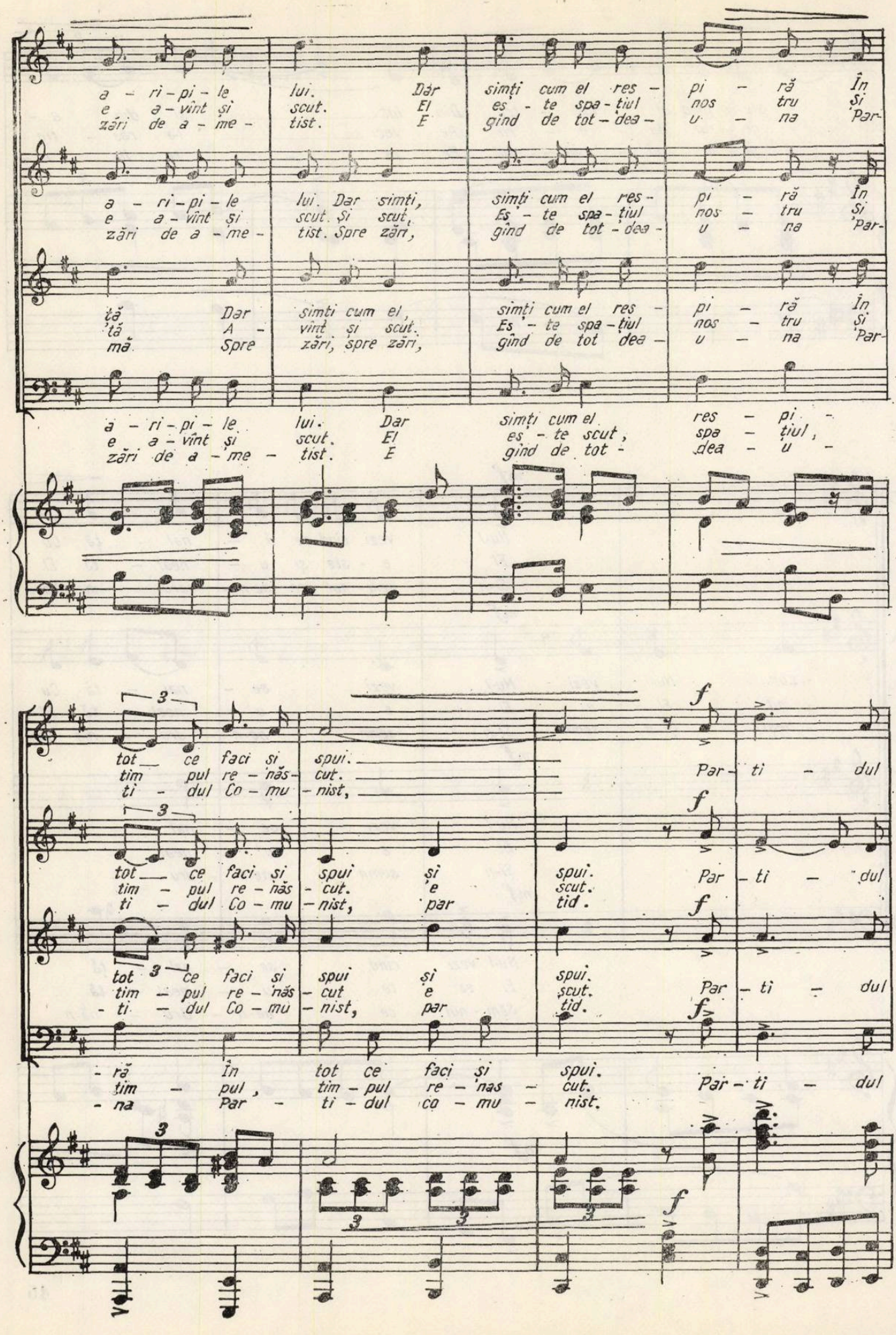
TIBERIU ALEXANDRU

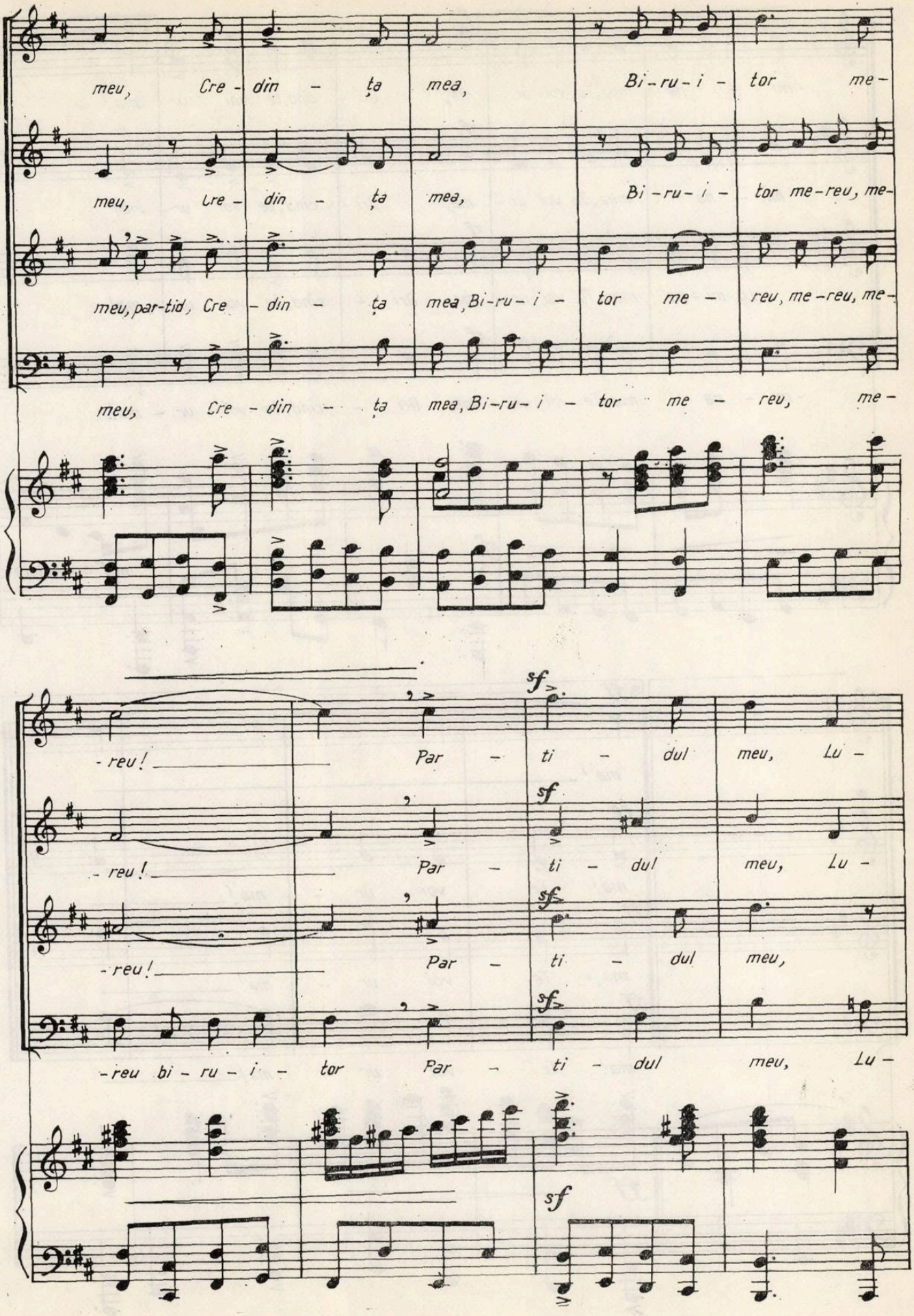
PARTIDUL MEU, CREDINȚA MEA

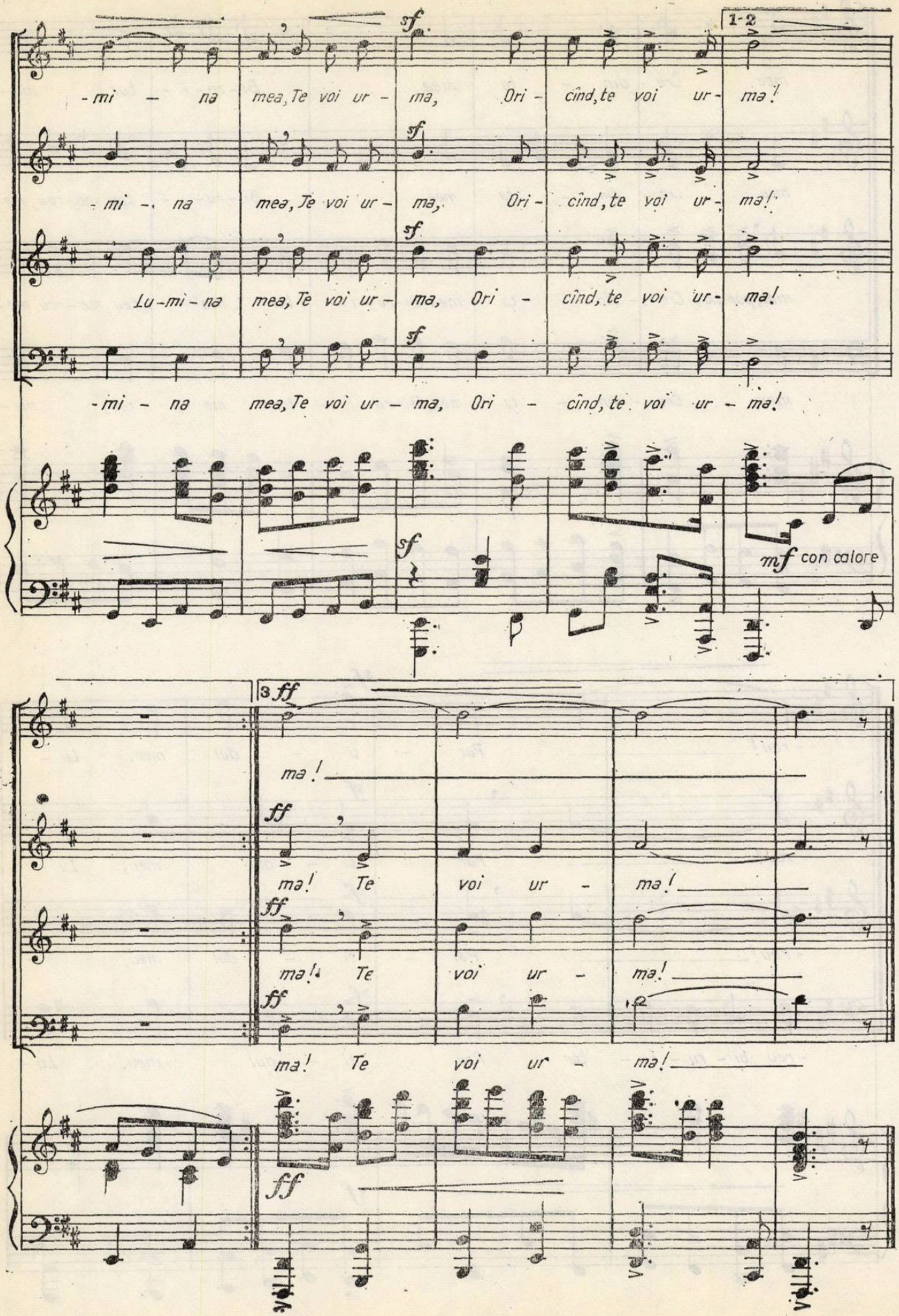
Versurile de Ștefan Tita — *Muzica de* Claudiu Negulescu




- ște-un gînd al nos - tru Din lut și din a -
- ge - rul du - re - rii Pe veci l-a răs - tig -
- gî - ie pă - min - tul Pe ca - re îl iu -
3
3
mf
S.
Nu-l vezi cînd se î - nal - ță Cu
El e - ste și u - neal - tă El
Și-n sem - nul ce ne-n - dru - mă Spre
mf
A.
- zur. Nu-l vezi Nu-l vezi se - nal - ță Cu
- nit El e El e u - neal - tă El
- bești. Și-n semn Și-n semn ne-n - dru - mă Spre
mf
T.
Nu-l vezi se - nal -
El e u - neal -
Și-n semn ne-n - dru -
mf
B.
Nu-l vezi cînd se - nal - ță
El es - te u - neal - tă
Sem - nul ce ne-n - dru - mă-n
mf


a - ri - pi - le lui. Dar simți cum el res - pi - ră În
e a - vînt și scut. El es - te spa - țiul nos - tru Și
zări de a - me - tist. E gînd de tot - dea - u - na 'Par-
a - ri - pi - le lui. Dar simți, simți cum el res - pi - ră În
e a - vînt și scut. Și scut, Es - te spa - țiul nos - tru Și
zări de a - me - tist. Spre zări, gînd de tot - dea - u - na 'Par-
ță Dar simți cum el, simți cum el res - pi - ră În
'tă A - vînt și scut. Es - te spa - țiul nos - tru Și
mă Spre zări, spre zări, gînd de tot dea - u - na 'Par-
a - ri - pi - le lui. Dar simți cum el res - pi -
e a - vînt și scut. El es - te scut, spa - țiul,
zări de a - me - tist. E gînd de tot - dea - u -
tot ce faci și spui. Par - ti - dul
tim pul re - năs - cut.
ti - dul Co - mu - nist,
tot ce faci și spui și spui. Par - ti - dul
tim - pul re - năs - cut. e scut.
ti - dul Co - mu - nist, par tid.
tot ce faci și spui și spui.
tim - pul re - năs - cut e scut. Par - ti - dul
- ti - dul Co - mu - nist, par tid.
- ră În tot ce faci și spui.
tim - pul, tim - pul re - nas - cut. Par - ti - dul
- na Par - ti - dul co - mu - nist.


meu, Cre - din - ța mea, Bi - ru - i - tor me -
meu, Cre - din - ța mea, Bi - ru - i - tor me - reu, me -
meu, par - tid, Cre - din - ța mea, Bi - ru - i - tor me - reu, me - reu, me -
meu, Cre - din - ța mea, Bi - ru - i - tor me - reu, me -
- reu! Par - ti - dul meu, Lu -
- reu! Par - ti - dul meu, Lu -
- reu! Par - ti - dul meu,
- reu bi - ru - i - tor Par - ti - dul meu, Lu -
sf
sf
sf
sf
sf


1-2
sf
-mi - na mea, Te voi ur - ma, Ori - cînd, te voi ur - ma!
-mi - na mea, Te voi ur - ma, Ori - cînd, te voi ur - ma!
Lu-mi-na mea, Te voi ur - ma, Ori - cînd, te voi ur - ma!
-mi - na mea, Te voi ur - ma, Ori - cînd, te voi ur - ma!
mf con calore
3 ff
ma!
ff
ma! Te voi ur - ma!
ma! Te voi ur - ma!
ma! Te voi ur - ma!

CUPRINS

Din cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Congresul al IX-lea al Uniunii Tineretului Comunist 1

Ion Dumitrescu
Probleme actuale ale muzicii noastre . 2

Vasile Tomescu
Muzica şi formarea spirituală a tineretului 3

C. Drăgoi
Documente muzicale privind lupta social-politică a poporului nostru 4

Lucilia Georgescu
Internaţionala, în cea mai veche înregistrare pe disc românesc 5

NOI CREAŢII

Doru Popovici
Simfonia a XI-a de Mihail Andricu ; Simfonia I de Bogdan Moroianu ; Sonata nr. 2 pentru pian de Nicolae Coman şi Simfonia pentru orchestră mare de Grigore Nica 6

Anton Dogaru
„Transmutanţe" de Eugen Wendel . . 7

Dumitru Avakian
Concertul pentru două viori şi orchestră de Wilhelm G. Berger 8

Corneliu Dan Georgescu
„Aforisme" de Ştefan Niculescu . . . 9

Dan Voiculescu
Jodal Gabor :Trei piese pentru două piane 14

*

Vasile Tomescu
Un valoros instrument de studiu al muzicii noastre : fondul de fişe realizat de prof. George Breazul 15

Edgar Elian
„Cerbul de aur" la a IV-a ediţie . . . 16

Interviul nostru :
Erich Bergel, Ion Baciu, (realizate de Theodora Albescu) 21
Vasile Donose, Ştefan Ruha, Nicolae Niculescu (realizate de Iosif Sava) 25

VIAŢA MUZICALĂ

Grigore Constantinescu
Festival Mozart—Bruckner 29

Th. A. şi J. V.-P.
Prezenţe ieşene în Capitală 30

J. V.-P.
Orchestra de cameră din Tg. Mureş . . 31

Dumitru Avakian
Dirijorul american Lawrence Foster . . 31

J.-V. Pandelescu
Cvintetul „Concertino" ; Tineri solişti . . 32

Th. Drăgulescu
Enrique Garcia Asensio 33

Anton Dogaru
Corul de copii al Palatului Pionierilor pe scena Ateneului 33

Romeo Alexandrescu
Constantin Derussi 34

DE PESTE HOTARE

Viorel Cosma
Bienala de muzică contemporană de la Berlin 35

Liliana Constantinescu
Prezenţe româneşti peste hotare . . . 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE . 38

Claudiu Negulescu (muzica) *Ştefan Tita* (versurile)
Partidul meu, credinţa mea 44

SOMMAIRE

Du discours du Président Nicolae Ceauşescu au IX-e Congrès de l'Union de la Jeunesse Communiste 1

Ion Dumitrescu
Problèmes actuels de notre musique . 2

Vasile Tomescu
La musique et l'éducation spirituelle de la jeunesse 3

C. Drăgoi
Documents musicaux concernant la lutte sociale-politique de notre peuple . . 4

Lucilia Georgescu
„L'Internationale" 5

OEUVRES NOUVELLES

Doru Popovici
La XI-e symphonie de Mihail Andricu ; la I-e symphonie de Bogdan Moroianu; la sonate no. 2 pour piano de Nicolae Coman et la symphonie pour grand orchestre de Grigore Nica 6

Anton Dogaru
„Transmutations" de Eugen Wendel . 7

Dumitru Avakian
Le concerto pour deux violons et orchestre de Wilhelm G. Berger 8

Corneliu Dan Georgescu
„Aphorismes" de Ştefan Niculescu . . 9

Dan Voiculescu
Jodal Gabor : trois pièces pour deux pianos 14

Vasile Tomescu
Un précieux instrument de travail pour notre musique : le fond de fiches réalisé par le Prof. George Breazul 15

Edgar Elian
„Le Cerf d'Or" à sa IV-e édition . . 16

Nos interviews :
Erich Bergel, Ion Baciu (interviewer : Teodora Albescu) 21
Vasile Donose, Ştefan Ruha, Nicolae Niculescu (interviewer Iosif Sava) . . . 25

LA VIE MUSICALE

Grigore Constantinescu
Festival Mozart-Bruckner 29

Th. A. — J. — V. P.
Présences jassiottes à Bucarest . . . 30

J. — V.P.
L'orchestre de chambre de Tîrgu-Mureş 31

Dumitru Avakian
Le chef d'orchestre américain Lawrence Foster 31

J.V. —P.
Le quintette „Concertino" ; jeunes solistes 32

Th. Drăgulescu
Enrique Garcia Asensio 33

Anton Dogaru
La chorale d'enfants du Palais des Pionniers sur la scène de l'Athénée. . . 33

Romeo Alexandrescu
Constantin Derussi 34

A L'ÉTRANGER

Viorel Cosma
La biennale de musique contemporaine de Berlin 35

Liliana Constantinescu
Présences roumaines à l'étranger . . 37
NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par Colette Ghimpeţeanu) 38

Claudiu Negulescu (musique) et
Ştefan Tita (paroles)
Mon parti, ma foi 44

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 4 — p. 1 — 48 Bucureşti — aprilie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Scenă din „Fata cu garoafe“ de Gh. Dumitrescu

I.P. „Informaţia“ c. 2223

64.421

Preţul lei 7

BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 mai

5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 5 (222) mai 1971

BIBLIO E. A „ASTRA"
SIBIU

VASILE TOMESCU

ÎN RITMURI DE FOC ŞI-N TONURI DE LUMINĂ

Concentrînd într-o jumătate de secol cel mai dinamic curs din existenţa noastră naţională, cea mai patetică luptă dusă pentru ca lumina să risipească seculare tenebre, istoria modernă şi contemporană a României s-a compus în ritmuri de foc şi în tonuri de sînge, ca o răscolitoare epopee a zilei de ieri, ca un imn al luminosului astăzi, ca o vizionară pagină a viitorului.

Cincizeci de ani care fac pana cronicarului să vibreze, însemnînd bogăţia de fapte petrecute pe pămînt strămoşesc. Cincizeci de ani care au adunat în suflete neînfrîntă voinţă de izbăvire a ţării de sub apăsarea nedreptelor orînduiri, neînfrîntă voinţă de izgonire a fascismului în neantul istoriei, neînfrîntă voinţă de clădire a societăţii româneşti în care regină şi rege să fie munca, dreptatea şi omenia, în care rostul întregii activităţi a naţiunii să devină propria ei fericire, pacea şi binele umanităţii. Această voinţă care a unit şi uneşte conştiinţele de pe întreg cuprinsul ţării, această putere de a pătrunde în miezul lucrurilor şi de a desluşi adevărul din negură de veacuri, această ştiinţă de a schimba răul cu care credeam că aşa ne-am pomenit şi aşa vom rămîne, această privire ageră peste zările timpului, se numeşte Partidul Comunist. El moşteneşte virtuţile patrioţilor şi umaniştilor din totdeauna, cărora le-a adăugat orizontul larg al luptei istorice îndreptăţite, dusă azi pe o bună parte a terrei, pentru izbînda socialismului şi comunismului.

Partidul Comunist Român întruchipează ideal şi activ tradiţia nobilă care vrea ca în cetate să domnească democraţia, iar pe zidurile ei, în pieţe şi în sufletul oamenilor să lumineze făclia culturii şi a civilizaţiei. Partidul Comunist Român a transformat într-o torţă aprinsă ura ancestrală faţă de asupritorii cei dinlăuntru şi cei dinafară ai poporului român şi a înmănunchiat în spirit de frăţie pe toţi truditorii şi zămislitorii de bine şi de frumos de pe aceste meleaguri, lăsînd să aparţină trecutului dispreţul de neam.

Partidul Comunist a ridicat la rangul supremei demnităţi mulţimea încordărilor creatoare anonime şi notorii, cinstind efortul din brazii de sonde, din turnuri de furnale, de pe glia în care cu fiecare primăvară renaşte seva vieţii, ori de sub cupola bătrînului Ateneu.

Partidul a fost ieri avînt de luptă, spirit de sacrificiu, acţiune dîrză pentru dărîmarea bastiliilor şi doftanelor în care fuseseră zăvorîte libertatea şi dreptatea. Partidul este astăzi marele diriguitor al energiilor şi talentelor desfăşurate. Partidul a fost ieri frontul celor mai hotărîţi luptători pentru binele poporului umilit şi sărăcit ; Partidul este astăzi viaţa plină de rodnicie a douăzeci de milioane de cetăţeni ai României. Clipă de clipă, şi faptă de faptă din istoria Partidului, pe care veterani ai acestei istorii ni le-au evocat în ajun de sărbătoare, au răsunat adînc în conştiinţa naţiunii române.

Înăsprirea condiţiilor de viaţă, începînd cu deceniul trei, punerea sub semnul întrebării a libertăţii de gîndire şi a valorii sociale, a actelor de cultură ca semne care prevesteau apropierea tragicei încercări a fascizării ţării şi a războiului, au determinat reacţia unui număr crescînd de patrioţi, printre care vrednice nume de intelectuali, savanţi şi artişti. O atitudine de rezistenţă vie, apoi de protest vehement faţă de viciile politicianismului burghez şi ale degradării sale legionare, antidemocratice şi antimuncitoreşti, războinice şi antinaţionale străbate crezul lui Iorga şi al lui Sadoveanu, al lui Tonitza şi al lui Călinescu, al lui Enescu şi al lui Jora. Străduanii fără echivoc adună sub acelaşi acoperămînt pe fondatorii Societăţii compozitorilor români în frunte cu Constantin Brăiloiu, promovînd ideea ataşării lor la zbuciumul obştesc, ideea solidarităţii patriotice şi estetice, adună sub acelaş acoperămînt pe postulanţii culturii muzicale a poporului ca : George Breazul, Sabin V. Drăgoi sau Ioan D. Chirescu. Realismul critic al operelor Năpasta, O noapte furtunoasă, Păcat boieresc, patriotismul vibrant al corurilor şi creaţiilor simfonice inspirate din istoria şi din frumuseţile naturii, cîntecele de

puternică expresie militantă, promovate în cadrul mişcării artistice, aparţinînd direct luptei Partidului şi slujită de artişti devotaţi cu trup şi suflet cauzei acesteia, au răspuns toate unui imperativ comun pe cît de nobil pe atît de însemnat în mişcarea conştiinţei româneşti către marile schimbări ce aveau să vină. Ni se pare de o semnificaţie ilustră faptul că cel de al cincilea caiet al revistei Muzica, care apărea exact acum cincizeci de ani, adică în luna mai, anul 1921, se deschidea cu un articol intitulat „Despre muncă" de Enescu, în care marele muzician spunea: „Se întîmplă că piedicile, diferitele piedici morale şi materiale succedîndu-se des, să slăbească avîntul tău spre muncă şi după cîtva timp să te trezeşti fără acel imbold constant care arde în sufletul tău. Păzeşte-te atunci şi înlătură cu orice preţ acele piedici" ; şi sublinia: „aştepţi cu nerăbdare ziua de mîine spre a te despăgubi cu prisosinţă". „Cîrmuitorii care exaltă astăzi naţionalismul, prevenea Enescu, în alt loc, se află în vîrful scrînciobului. Scrînciobul, ca la moşi, nu stă însă locului. Porneşte la vale, brusc. Aşa vor cădea şi dictatorii de azi ! În locul lor se vor instaura, desigur, conducătorii care au crescut în cultul democraţiei". Şi tot Enescu însemna profetic: „Trăim totuşi vremuri extraordinare de prefacere. Fără să ne gîndim la finalităţi extremiste, trebuie să ne aşteptăm la o nouă bază a organizaţiei sociale. Se prăbuşesc, treptat, instituţii, se distrug credinţe, se înlătură edificii. Poate că omenirea se îndreaptă spre o colectivitate economică, poate că va realiza — o clipă — comunitatea socială". Iar George Breazul asigura, cu o ştiinţă care ne miră astăzi: „Nu este numaidecît necesară aprofundarea concepţiei materialiste a istoriei pentru a putea constata influenţa săvîrşită de factorul economic asupra vieţii noastre muzicale". Momentele muzicale semnate în presa vremii de Mihail Jora, Constantin Brăiloiu sau Alfred Alessandrescu aduceau ascuţite critici conformismului vieţii burgheze, lipsei de competenţă a conducătorilor culturii, moravurilor vechii societăţi şi formulau apeluri antirăzboinice şi democratice.

Eliberarea şi cucerirea puterii politice de către Partidul Comunist Român a însemnat înclinarea decisivă a cumpenei istorice spre faza de propăşire adevărată a poporului român, spre renaşterea întregii sale vieţi economice şi social-culturale. Sîntem cu toţii astăzi martori şi militanţi pentru acest progres continuu, căruia i se alătură an de an, sub acelaşi îndemn captivant şi sprijin de granit al partidului, noi şi noi generaţii. Sîntem cu toţii astăzi cuprinşi de ritmul clocotitor al unui cincinal mai cutezător şi mai exigent, decît precedentele etape, rînd pe rînd mereu mai rodnice, ale înfloririi României Socialiste. Ne simţim chemaţi, ca muzicieni, de cuvîntul Partidului, îndemnaţi de exemplul său, să participăm cu tot talentul şi puterea noastră de muncă la îmbogăţirea avutului spiritual al naţiunii, la cîntarea actelor de eroism pe care le săvîrşeşte cotidian, păşind pe treptele suitoare ale istoriei. Ne considerăm datori în adîncul conştiinţei noastre să conferim un sens mai deplin şi mai eficient, patriotic şi umanist, muzicii noastre, s-o integrăm mai substanţial şi mai elocvent spiritualităţii contemporanilor care durează pe întreaga hartă economică şi social-culturală a ţării, edificiul unei orînduiri superioare. Această dinamică impetuoasă a dezvoltării României, programată ştiinţific de către cel de al X-lea Congres al Partidului, ne obligă la o sincronizare mai vie şi mai manifestă a creaţiei noastre cu cerinţele spirituale, atît de diversificate în existenţa lor concretă, specifice poporului nostru în momentul de faţă. Sîntem conştienţi de creşterea prestigiului muzicii româneşti, de afirmarea ei în ţară şi în lume ca una din realităţile cele mai expresive ale geniului artistic naţional, aflat astăzi indiscutabil într-o etapă deosebit de fecundă şi decisivă. Şi tocmai această conştiinţă a împlinirilor muzicii noastre contemporane, de la oratoriul Tudor Vladimirescu pînă la creaţiile care cuceresc azi aprecierea universală, statorniceşte drept criteriu suprem de valoare a muzicii noastre funcţia ei de mărturie angajată profund în contemporaneitate.

În devotamentul cu care comuniştii slujesc cauza poporului, în patriotismul şi în umanismul luminos pe care ni le relevă istoria semicentenară a Partidului, aflăm o sursă vie de inspiraţie, un exemplu pentru finalizarea socialmente consacrată a propriului nostru aport creator. În alăturarea glasului şi efortului românesc consonantei simfonii universale a păcii şi colaborării, prin politica patriotică şi internaţionalistă promovată de Partidul Comunist şi de Statul român, vedem sensul participării artei noastre sonore în cadrul tendinţelor convergent umaniste şi variat concretizate ale artei mondiale din zilele noastre. Acesta este semnul viu, mereu tînăr, generator de elanuri şi răspunderi patriotice sporite, sub care noi compozitorii şi muzicologii întîmpinăm, alături de întregul popor, semicentenarul Partidului, aceasta este direcţia pe care marea sărbătoare o înscrie pentru noi şi pentru posteritate în dezvoltarea României.

LUPTA ŞI ASPIRAŢIILE PENTRU PROGRESUL SOCIAL ŞI SPIRITUAL AL POPORULUI NOSTRU

(scurtă antologie de texte)

NĂZUINŢE SPRE VREMURI NOI

. . . . . .

„Nu e o îndrăzneală de a crede că s-ar putea realiza într-un viitor apropiat, pe terenul artistic, ceea ce Viena realizase în trecutul muzical al Occidentului? Că Bucureştii lui Anton Pann, ar putea înlocui în curînd Viena lui Haydn?

. . . . . .

Reapărînd, revista MUZICA nu speră decît un lucru: să se poată înălţa pînă la toate manifestările, şi crezînd, să înţeleagă orice năzuinţă".

ION NONNA OTESCU
MUZICA, *an II, no. 1, noiembrie 1919.*

. . . . . .

„În viitor, odată cu noua renaştere a lumei ce se prăbuşeşte astăzi sub propriul ei dezechilibru, genii nebănuite vor apare, deschizînd drumuri noi artei, aruncînd lumină asupra actualelor ei sforţări sterile în căutarea originalităţii, alături de calea cea dreaptă".

MAXIMILIAN COSTIN
Artă, cultură şi credinţă,
MUZICA, *an, II, no. 1, noemb. 1919.*

„Societatea Compozitorilor Români începe cu concertul de astă seară o activitate ce stăruinţa tuturor compozitorilor români o va face rodnică pentru viitorul muzicii româneşti.

Societatea compozitorilor Români porneşte la drum cu însufleţire şi suflet curat.

Societatea a întrunit în sînul ei pe compozitorii întregului neam alături de cîntăreţii şi instrumentiştii noştri cei mai de samă.

Prin concertele sale Societatea va da tuturor compozitorilor de valoare mijlocul de a face cunoscute lucrările lor.

Societatea va căuta să înfiinţeze un aşezămînt de tipar muzical românesc.

Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru.

Societatea va stringe legăturile noastre muzicale cu străinătatea, ajutînd propăşirea muzicii noastre în ţară şi dincolo de graniţele ţării".

(ss) George Enescu, Alfonso Castaldi, I. Nonna Otescu, D. G. Kiriac, Gh. Dima, I. Vidu, Alfred Alessandrescu, Const. N. Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, George Enacovici, Mihail Jora, Filip Lazăr.

Din Manifestul Societăţii Compozitorilor Români

. . . . . .

„După cum se vede, cîmpul de lucru e destul de vast şi extrem de interesant. Aceasta mă face să am speranţa că şcoala Românească va fi în curînd un fapt împlinit prin tendinţa compozitorilor noştri de a scăpa de influenţele străine şi a se apropia cît mai mult de sufletul poporului nostru".

MIHAIL JORA
Muzica românească, MUZICA, *an II, no. 12.*

„Muzica românească este muzica poporului... creaţie a sufletului poporului nostru inspirat de sentimentele de durere, veselie şi evlavie faţă de frumuseţea naturii ....Desgropată şi scoasă la lumină (...) această muzică oglindeşte gîndirea, moravurile şi obiceiurile poporului...".

SABIN V. DRĂGOI
MUZICA, *an III, no. 12, decembrie 1921*

. . . . . .

„Încrederea mea în viitorul geniului muzical superior *românesc (este vorba de folclorul românesc* — n.n.) *despre care vorbeşte revista MUZICA rămîne deci neclintită".*

CONSTANTIN N. BRĂILOIU
MUZICA, *an, II, no. 3, ianuarie 1920*

. . . . . .

„...Voinţa celor ce au condus-o a fost să nu rămînă asociaţia scriitorilor de note, un teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obştesc. Au căutat dimpotrivă, ca din legile şi din faptele ei să vorbească lămurit credinţa în putinţa de înoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei. De aceia statutul porunceşte ca lucrările „cu caracter românesc" să fie cele dintîi cîntate şi tipărite, de aceia au fost puse sub ochii creatorilor culegeri de cîntece populare. Iar statornicirea năzuinţei către o estetică

„națională" — *în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului — printre mai toți compozitorii de la noi o dovedește acea a treia sonată pentru vioară și pian, care l-a așezat pe Enescu însuși în fruntea unei școli muzicale cu adevărat românești.*

Dar preceptul estetic nu ajunge, cum nu ajunge nici ajutorul material.

Înflorirea unei arte originale, crescută organic din viața sufletească a întregului social, presupune o climă morală. E nevoie de solidaritate : *solidaritate între toți cei legați prin artă, între prezent și trecut, între cele de sus și cele de jos.*

De aceia grija Societății Compozitorilor de a strînge sub același acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al acelora ce-l tămăduiesc prin arta lor".

Zece ani de muncă, *(extras după* Gîndirea), Societatea Compozitorilor Români 1920—1930, *Ed. J. E. Toroțiu, București, 1931.*

„...în țara aceasta sînt nevoi sociale care merită o grabnică și imperioasă soluționare".

GEORGE ENESCU
Rampa, *1923 (124)*

„...nu ajunge să întrebuințezi elementele de muzică poporală pentru a creia o muzică națională, ci întregul complex al structurii sufletești trebuie să se reverse în muzica compozitorilor români".

OCTAVIAN Z. VANCEA
MUZICA, *an IV, no. 6, iunie 1925, pag. 177.*

„Muzica trebuie însă să fie o armă în mîna clasei muncitoare, element de îmbărbătare a maselor. Mai înainte de orice arta muzicală trebuie să servească clasei muncitoare".

Drepturile omului, *16 februarie 1885.*

IDEI PRIVIND MISIUNEA EDUCATIVĂ A MUZICII

„...Astfel divina artă a Euterpei, înțeleasă și iubită, poate revărsa mireasma de vraje ce a vrăjit lumea, de cînd în lume a răsunat sunet ; și numai astfel : „La musique donne à l'âme une véritable culture intérieure et fait partie de l'éducation du peuple" *(Guizot).*

G. N. GEORGESCU BREAZUL
(Învățămîntul muzical),
MUZICA, *an II, no. 10—11, 1920.*

„Rolul artei se judecă după cîștigul sufletesc adus individului și societății omenești. S-a spus că muzica prin influența ei asupra sufletului, aduce omului liniște, noblețe și înălțare, îndulcind moravurile sociale.

. . . . . .

...iată care pare a fi lozinca (...) speranțele omenirii într-o viitoare lume mai bună și mai dreaptă".

MAXIMILIAN COSTIN
MUZICA, *an II, no. 1, noiembrie 1919.*

„Muzica, zice un învățat, e o lege morală. Ea dă suflet universului, aripi gîndirii, avînt imaginației, farmec tristeții, voioșie și viață tuturor lucrurilor. Ea este esența ordinei și înalță spre tot ce e bun, drept și frumos". (...) Muzica vocală, într-o mișcare, și anume aceea reprezentată prin cor, aduce mari foloase, pentru că ea trezește nu numai dorința de a lupta, atingînd simțurile dorinței de ceva mai bun, mai frumos, dar și dorul de libertate adormit în muncitorul care din mica-i copilărie n-a auzit altă melodie mai dulce în afară de aceea a ciocanului. (...) Cei ce cîntă actualmente în cor, dacă nu sînt înscriși nici la sindicatul breslei lor, nici cerc, să se grăbească a se înscrie".

ALECU CONSTANTINESCU
Muzica. Corul, „România muncitoare", *21/28 oct. 1907.*

„Dar mai este o artă prin care oamenii își manifestă simțămintele lor — aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară în care și-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de disperare al unui om robit și apăsat. În alte bucăți muzicale se aud isbucniri de o veselie nebună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-și alunge toate grijile și durerile".

C. DOBROGEANU-GHEREA
Studii critice, *vol. II, ESPLA, pag. 122*

„Artistul, ca produs al mediului social, element al clasei sale, trebuie să comunice poporului, prin muzică, sentimentele generatoare ale operei sale. Numai astfel muzica își va alege scopul. Compozitorul, artistul în genere, trebuie să se identifice cu poporul, cu clasa căruia îi aparține".

C. FORTUNĂ
Entuziasmul și arta, Școala nouă
nr. 8—9, 1—15 noiem. 1889.

„Educația artistică a muncitorimii trebuie încredințată unui comitet compus din oameni experți, a căror menire va fi să completeze educația științifică, literară, muzicală, prin aranjarea de producțiuni teatrale corespunzătoare și expoziții artistice. Comitetul de propagandă artistică va conlucra cu comitetul de educație...".

Tribuna Socialistă, *Cluj, 19 sept. 1920.*

„Creația populară este finalmente socială. (...) Membrii obștei consideră cîntecele ca fiind ale lor proprii și le supun organic unui proces de neîncetată șlefuire".

SABIN V. DRĂGOI

„Muzica înnobilează sufletele, atrage, face propagandă mai bine, mai curînd pricepută de muncitori. De aceea corurile trebuie să fie cît mai bine îngrijite în toate localităţile. Tovarăşii din coruri, la rîndul lor, să facă în mahalalele unde locuiesc coruri mai mici.

Numai aşa numărul sindicaliştilor va creşte, iar în cartierele muncitoreşti, în loc să auzim cîntecele „Micului dor", să auzim pe cele revoluţionare ale marelui dor de dezrobire a clasei noastre".

ALECU CONSTANTINESCU
România muncitoare, 7 *august 1908*

„Trebuie să lucrăm ca să răspîndim şi dezvoltăm cît mai mult muzica în toate păturile populaţiei".

GEORGE ENESCU
Lumea, *1919 (108)*

„Dintre toate artele, muzica este aceea care poate influenţa cel mai spontan starea sufletească a mulţimii şi a individului. Muzica, cea mai străveche artă, stă de mii de ani în serviciul influenţării omului. Muzica vorbeşte sufletului uman şi de aceea, în cultura societăţii noi, va fi una din cele mai populare arte".

Viaţa muzicală nouă pentru ţara renăscută,
România liberă, *11 septembrie 1944*

MĂRTURII PRIVIND CONDIŢIA MUZICII ŞI A MUZICIENILOR ÎN TRECUT

„În aceste timpuri brutale şi materiale, nu se poate îndestul încuraja arta şi gîndirea pură, pentru a ridica din nou omenirea la nivelul ce-o face superioară celorlalte specii de vietăţi".

GEORGE ENESCU
Muzică şi Poezie, *1936*

„...Statul care se încăpăţînează să poarte ponosul inerţiei spirituale, care nu caută să-şi însuşească o politică culturală demnă de aspiraţiunile noastre, dar care este veşnic preocupat de gospodărirea sa financiară, putea afla în Ministerul Artelor un adevărat înţelegător al rostului unei corporaţii de compozitori români. Şi atunci s-ar fi lămurit că taxele pe spectacole, aşa de uniform impuse, faţă de Societatea Compozitorilor Români, sînt indirect taxe de producţie muzicală naţională, taxe pentru zădărnicirea creaţiunilor originale româneşti, iar taxele impuse membrilor societăţii pentru participările la audiţiunile organizate de societate, deci de voinţă comună a membrilor, sînt taxe pe ceea ce este manifestare de necesităţi artistice muzicale româneşti, taxe pe aspiraţii culturale. Poate că în chipul acesta socotindu-ne, ne-am fi putut convinge că oricît de îndreptăţit este statul să încaseze impozite pe spectacole, productul de artă muzicală naţională, care rîvneşte la afirmare, exprimarea şi realizarea celor mai înalte aspiraţiuni umanitare, merită ca orice product spiritual, aceeaşi solicitudine ca viermii de mătase sau ca peştii Deltei şi poate că în chipul acesta s-ar fi mai temperat zelul fiscal al dătătorilor de legi şi faţă de Societatea Compozitorilor Români, care nu are alt scop decît cel ideal cultural...".

GEORGE BREAZUL
Mişcarea literară, *anul II, nr. 28, 1925*

. . . . . .

„Înainte de război, erau trei mari compozitori: George Enescu, Dumitru Kiriac şi Alfonso Castaldi; acesta din urmă de origine italiană. Toţi trei lucrau răzleţi, iar operele lor erau în mare parte necunoscute sau prost cunoscute. Generaţia războiului şi aceea ce se ridică astăzi au dat naştere unui mănunchi bogat de creatori, strînşi în jurul marelui Enescu, ne mai lucrînd la întîmplare, ci în vederea unui scop hotărît: înălţarea artei muzicale româneşti şi propagarea ei.

Toate acestea au fost înfăptuite numai prin munca şi tragerea de inimă a conducătorilor societăţii, fără ajutor, fără subvenţii, fără milogiri, dînd naştere la una din cele mai dezinteresate şi mai frumoase organizaţii culturale şi artistice din ţară".

MIHAIL JORA
Societatea Compozitorilor la răscruce, *Iulie 1938.*

„Cîrmuitorii care exaltă, astăzi, naţionalismul, se află în vîrful scrînciobului. Scrînciobul, ca la Moşi, nu stă însă locului. Porneşte la vale, brusc. Aşa vor cădea şi dictatorii de azi! În locul lor se vor instaura, desigur, conducătorii cari au crescut în cultul democraţiei".

GEORGE ENESCU
Adevărul, *1936 (172*

texte selecţionate de
Constantin Drăgoi

SIGISMUND TODUȚĂ

SPRE IZVOARELE ADEVĂRULUI

Rostul și însemnătatea artei muzicale au fost subliniate de gînditori, literați, sociologi și oameni de stat. De mai bine de 2 500 de ani, de cînd înțelepciunea filozofilor greci a statornicit valoarea educativă și funcțiunea socială a artei, muzica nu a încetat să facă parte organică din viața individului. Îi însoțește faptele din toate vîrstele, îl unește într-un gînd cu semenii săi, îi plămădește gîndirea, îl transformă inoculîndu-i euforia sunetelor.

În viața colectivității, arta muzicii a cunoscut accepțiuni dintre cele mai variate. Așezată la temelia societății (Platon), în societatea polisului elin se bucură de însemnătatea factorului formativ de cea mai subliniată însemnătate. În Evul mediu devine *ancilla humilis* pusă în serviciul ritului. Renașterea îi transplantează albia, îndreptînd-o spre : *musica mundana, musica cubicularis* și *musica sacra*. În perioada luminilor răspîndește binefăcătoarea-i strălucire ; marchează aurora unui ev de mare splendoare, învestită cu semnificația unui mesaj cultural-social-științific. În creația clasicilor vienezi pătrunde năvalnic stratul curat al folclorului asemenea unei seve proaspete, unde pulsează cu vigoarea unui impuls teluric de viață (Beethoven : *Sonata Appassionata*, finalul). Romantismul își deschide larg porțile prin ritmul care înnobilează esențele lui populare (Chopin : Mazurcile, *Poloneza în Mi major*) : sădește în inimi, adesea, conștiința și elanul unui clocot revoluționar.

Contradicțiile societății burgheze oglindesc poziții antitetice pe care le întîlnim în scrierile gînditorilor și filozofilor romantici care dau glas ipostazelor celor mai stranii pe care le-a putut avea vreodată colocviul cu muzele. Astfel Scala din Milano, unde se ascultă *La bella musica italiana*, putea să devină o hibridă întîlnire *des abbés et des filles publiques*, după părerea lui Lamartine. În optica filozofului francez Théophile Gautier arta sunetelor este aruncată la periferia valorilor estetice : „muzica este cea mai costisitoare gălăgie". Cît de elevate sînt, în schimb, considerațiunile lui A. Manzoni care atribuie artei sunetelor „încrederea într-o lume a cărei poezie ne transportă în sfera unei elevate filozofii". Iar cuvintele lui Friedrich Schiller : „*Die Musik, o Mensch, gehört dir allein*", se inspiră din nuanța sublimă cu care arta aureolează demnitatea umană.

Asemenea concepției eline, pătrunse de năzuința desăvîrșitului echilibru între frumusețea psihică și cea fizică, societatea noastră așează arta muzicală printre factorii formativi ai omului nou.

Stimulează dezvoltarea armonioasă a tineretului prin cele mai felurite metode din care nu lipsește captarea atenției pentru frumusețile artei. Îl înconjoară cu sursele care generează chemarea spre izvoarele adevărului, oglindite în graiul muzelor. Îl angajează în colocviu nemijlocit cu făuritorii artei prin concursuri de coruri, de dansuri populare, de formațiuni instrumentale. Îi oferă un însemnat număr de lăcașe, adevărate *Odeon*, unde se oficiază, sub semnul culturii muzicale, cele mai înalte gestații artistice : opere, teatre muzicale, orchestre filarmonice, recitaluri, emisiuni de concerte radiofonice.

Îl învăluie cu euforia artei : — sursă de elan înălțător, balsam de mîngîiere. Catapultează avîntul tineresc în sferele unde prind formă concretă năzuințele și idealurile. Creează climatul chemat să forjeze caractere care scrutează cu încredere viitorul. Construiește, prin forța persuazivă a artei muzicale, soclul pe care se așează o imagine transfigurată : noblețea și virtuțile unei conștiințe, învestite cu atributul perenității.

THEODOR GRIGORIU

MĂRTURISIRI LA O GLORIOASĂ ANIVERSARE

Urcînd, cu fiecare deceniu, treptele secolului XX, am început să ne apropiem de sfîrşitul lui. Autobiografic vorbind, pentru că m-am născut în 1926 şi scriu aceste rînduri în 1971, mă pot considera, fără echivoc, unul din fiii săi.

În adolescenţă, citind şi visînd pasionat, nu-mi amintesc să mă fi gîndit că aparţin unui secol anume. Apoi anii au început să se adauge şi, de-odată, printre lecturile mele au apărut teoriile unor istorici grăbiţi să caracterizeze sentenţios profilul acestui secol XX, ca şi cum el îşi spusese ultimul cuvînt, devenise din viaţă palpitantă, hîrtie de arhive. Fără a putea preciza cînd, prin contagiune, m-a cuprins o avalanşă de gînduri grave şi responsabile că *aparţin* acestui veac şi îmi *aparţine*, că în mod inexorabil mă epuizez odată cu el. E inutil de asemenea să descriu cîte implicaţii au adus cu ele aceste gînduri, că au generat un uriaş efort de a înţelege esenţa evenimentelor istorice, social-politice, culturale la care fusesem martor ocular, că mi-a dat o nouă dimensiune a clipei prezente, o altă perspectivă către vastul şi imprevizibilul viitor.

Mă voi rezuma la arta muzicală, la profesiunea de compozitor, cărora secolul nostru le pregătea mari surprize, la generaţia din care fac parte, care avea să joace un dramatic rol dublu : de autoare morală a unor lărgiri spectaculoase a mijloacelor de expresie, dar şi de victimă a puternicelor şocuri produse de acestea, în definirea propriului drum creator.

E posibil că momentul *Ars nova* de acum cîteva secole să fi produs acelaşi şoc generaţiilor de compozitori din aceea vreme, dar viteza de circulaţie a ideilor şi ansamblul atît de complex al vieţii contemporane, ne dau măsura intensităţii fenomenului de azi.

Pentru cei care cunosc mai puţin problematica artei componistice contemporane, trebuie spus că zona *audio*, sub aspect tehnic şi estetic, s-a dezvoltat impetuos în ultimele decenii, noile *unelte* sonore solicitînd din partea compozitorilor mari eforturi de înţelegere şi asimilare.

Există desigur o tentaţie a noului, a materialelor noi, a metodelor noi în toate domeniile de activitate. Muzicii însă, în special după al doilea război mondial i se deschideau de-o dată atît de neaşteptate perspective către noi zone, încît putem vorbi de un asalt către ele, în fruntea lui aflîndu-se personalităţi de o mare putere inventivă, care au dus pînă la capăt sugestiile unor precursori, au realizat sinteze surprinzătoare, sau au inovat integral.

O nouă tehnică a tratării modurilor, tehnica serială (dodecafonică), muzica concretă, electronică, formală etc., un spectru larg de arhitecturizare a materiei sonore, de la cele aleatorii la cele mai riguros calculate matematic, o organizare mai lucidă a parametrilor artei sunetelor, durata, timbrul, înălţimea, iată, în puţine cuvinte, doar cîteva aspecte ale *tehnologiei* muzicale de astăzi. Dacă la acestea mai adăugăm teoriile estetice şi filozofice ale creatorilor contemporani, realizăm peisajul aproape de necuprins al artei muzicale, la acest sfîrşit de secol.

Convins că asupra generaţiei din care fac parte s-a exercitat cea mai acută presiune a dezvoltării explozive a artei muzicale, efectele ei se pot observa extrem de distinct. O necontenită aspiraţie către integrarea unor noi modalităţi de exprimare artistică, un continuu examen de conştiinţă dacă ele sînt crescute organic sau veleitar, o reinterpretare a noţiunilor muzicale fundamentale sînt problemele ei cele mai acute.

Aceste caracteristici, ca şi multe altele, datorită faptului că vîrsta noastră coincide cu vîrsta înnoirilor, au dus la evoluţii rapide, schimbări brusce, la prima vedere inexplicabile, capricioase, derutante pentru critica de specialitate, pentru public.

Fără a schematiza lucrurile, mulţi dintre compozitorii mai vîrstnici, evoluînd desigur şi ei, au avut tăria să-şi păstreze propriul limbaj şi merită stima noastră ; cei tineri, găsind în faţa lor aspecte mai cristalizate ale diferitelor drumuri, intuiţia îi poate ajuta să-şi aleagă ce se potriveşte temperamentului propriu. Opera şi a unora şi a altora va apărea ca o linie ce se desfăşoară mai calm, mai firesc ; linia evoluţiei noastre e mai frîntă, mai contorsionată.

S-ar putea da nenumărate exemple din muzica de pretutindeni, care să ilustreze cele afir-

mate, dar pentru a rămîne fidel titlului de mai sus, ele se vor regăsi chiar și în puținele cuvinte despre propriile mele eforturi.

Am început prin a căuta să mă identific cu folclorul nostru, această artă milenară de o bogăție fără seamăn, fascinantă și plină de surprize la tot pasul. Cvartetul *Pe Argeș în sus*, scris în 1953, reevoca celebra baladă a Meșterului Manole, cu ajutorul unor teme populare din faimoasa regiune subcarpatică. Era de fapt un pelerinaj istoric, care căuta să descopere cu ochiul de azi, un trecut glorios, un mit străvechi care plutește încă prin puterea cîntecului, în ambianța peisajului. Am iubit și iubesc încă muzica populară românească, mă întorc mereu la ea, îmi e necesară ca aerul și apa.

Cu *Variațiunile simfonice pe un cîntec de Anton Pann* am încercat să deslușesc un aspect mai urban al folclorului, cîntecul de lume. Personalitatea lui Pann mă atrăgea cu o forță misterioasă. În fața celebrului său epitaf de la biserica Lucaci am zăbovit adeseori, meditînd la viața noastră trecătoare, la vechiul București, din nou la puterea obsesivă a cîntecului. Am pornit să redescopăr o lume prin vestigiile ei, studiind muzica bizantină, poezia anacreontică etc. și am fost recompensat din plin pentru comorile de frumusețe și înțelepciune pe care le-am aflat.

Dulcea și nevinovata tinerețe pe care am închis-o ca într-un sipet în *Simfonia cantabile*, avea să fie însă tulburată de două piscuri care se arătau în zare : Enescu și Bartok. Toate visurile mele se prăbușeau unul după altul ; ce doream eu în cele mai străfunde gînduri artistice făuriseră ei, cu mult înainte și mult mai bine. Cum puteai să treci peste ei, de cît încercînd să-i asimilezi, parcurgînd adică cu pasul nesfîrșitele lor întinderi.

În *Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi* se simte umbra lui Bartok, *Omagiu lui Enescu* este o ofrandă adusă marelui maestru român. A fost o epocă în care-l iubeam atît de mult pe Enescu, încît nu mă mai gîndeam la propriul meu destin, mă mulțumeam cu ideea de a fi un neînsemnat epigon al său. I-am orchestrat cele *Șapte cîntece* pe versuri de Clément Marot, analizam lucrările lui cu atîta sete, încît mă identificam adesea cu ele, visam că sînt ale mele.

Respirînd o clipă îmbogățit cu două dintre experiențele cele mai fecunde ale veacului, o dorință de a organiza discursul sonor după legi mai obiective apăreau în orizontul meu estetic. Școala vieneză îmi impunea prin rigoarea gîndirii muzicale. Simțeam însă că puteam deveni un imitator prea servil al procedeelor dodecafonice și doream o experiență care să aducă ceva original.

Vis cosmic, poemul meu orchestral scris în 1959, reprezintă acest moment. Două structuri, una fixă, comentată de alta mobilă, expresivă, intenționa să sugereze începutul aventurii cosmice a omului. O voce umană se pierde în hățișul de linii sonore, ca o întrebare adresată întregului univers, așteptînd parcă un răspuns din nemărginirea mută a spațiilor.

O explorare a posibilităților modurilor, structurate într-un chip superior, mă reapropia de primele lucrări de un muzicalism al ariei noastre geografice, de arta bizantină. *Elegia pontica*, compusă în 1968, pe versurile Eligiei a III-a de Ovidiu este expresia acestei faze componistice. O modelare sonoră a timpului, ca o sculptură în registrul grav, vrea să evoce destinul tragic al marelui poet latin exilat pe malurile Pontului Euxin.

În prezent, văd deschisă în față o poartă către noi posibilități de modelare a materiei sonore și sper ca oratoriul la care lucrez în prezent *Canti per Europa*, pe versuri de poeți europeni, să reprezinte încă o treaptă spre un limbaj cît mai expresiv și congruent ca stil.

Schițînd prin cîteva jaloane un drum de două decenii, m-am ferit de un limbaj prea tehnicist, propriu fiecărei profesiuni și înțeles numai în interiorul ei. S-ar putea crede totuși că obsesia tehnicii este dominanta acestor ani. Esența acestui drum este de fapt în altă parte, în aspirația către un umanism generos, către o artă care-și face o datorie din a întinde punți de comunicare între oamenii de pretutindeni.

Datorăm concepției noastre despre lume nobila aspirație către echilibru, către optimism, către un nou ideal și respingem tendințele dezumanizante, care sfîșie atîtea talente de pe alte meleaguri, înșelîndu-le că pot întîlni rusalce în adîncul lacurilor mlăștinoase, ucigașe.

Arborele artei muzicale românești, ca și cel al literaturii și plasticii, crește sănătos și falnic în România Socialistă de astăzi.

La a 50-a aniversare a Partidului Comunist Român, aceasta este realitatea pe care edificăm aspirațiile noastre artistice și sîntem convinși că eforturile noastre aduc, în acest secol contorsionat, o rază de lumină și speranță.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

COORDONATE ALE UNITĂŢII DE CONCEPŢIE ŞI DIVERSITĂŢII STILISTICE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ

Diversitatea stilistică reprezintă o componentă fundamentală a creaţiei muzicale imprimînd peisajului sonor al României contemporane o luxuriantă policromie. Explicarea fenomenului diversităţii se află în recrudescenţa aspiraţiilor compozitorilor de a-şi afirma propria individualitate, într-o manieră capabilă să faciliteze reliefarea viguroasă a unui crez artistic.

Parte integrantă a procesului istoric specific vieţii secolului nostru, diversificarea poate fi privită drept suma confruntărilor stilistice dispuse într-un perimetru la un moment dat. În acest caz diversitatea presupune evoluţia, adică o progresiune de la simplu la complex, ceea ce face ca stadiul tehnic de ieri să nu mai corespundă celui de astăzi, şi mergînd mai departe cu aserţiunea, este de presupus că cel din epoca noastră nu va fi identic cu cel al viitorului. Diversitatea aduce cu sine îmbogăţirea perimetrului sonor prin desprinderea şi formarea unor noi entităţi sau realităţi stilistice din plasma existentă. Evident, diversitatea implică, într-un anumit fel, şi noţiunea de dezintegrare, dacă mersul ascendent se îndepărtează într-atît de sursa iniţială încît nu mai manifestă nici o relaţie cu aceasta. Nonrepetabilitatea fenomenului stilistic, înscrisă pe axa tradiţiei şi inovaţiei riscă în fervoarea căutărilor să nu mai ţină seama de filiaţia ancestrală, în virtutea imperativului recunoaşterii necondiţionate. Prin urmare, diversitatea stilistică se prezintă ca un proces complex, ca o componentă vitală, legitim necesară, de pregnanţa căreia depinde în cele din urmă configuraţia originalităţii.

În istoria muzicii române diversitatea se cristalizează concomitent cu afirmarea personalităţilor reprezentative, înregistrînd un curs ridicat în perioada interbelică cînd se afirmă stiluri ce pledează pentru orizontul larg al componisticii. Ar fi suficient să invocăm cîteva nume pentru a ne convinge de justeţea aserţiunii : Enescu, Jora, Drăgoi, Cuclin, Negrea, Andricu, Lazăr, Constantinescu. În etapa secventă, diversificarea continuă în practica de creaţie într-un ritm alert. Pe plan teoretic se impune de la începutul deceniului şapte al veacului nostru, consfinţind prin intermediul ideilor şi principiilor calea afirmării talentelor avide spre o nedisimulată individualizare. Vechea teză care favoriza nivelarea stilurilor, devenise incapabilă să explice cum apare posibilă confruntarea îndrăzneaţă a unei temerare desfăşurări componistice purtînd rezonanţele mai mult sau mai puţin directe ale celor mai importante direcţii stilistice moderne. Impulsurile recepţionate de către compozitorii noştri reprezintă de fapt modalitatea actuală a însuşirii şi manifestării progresului tehnico-artistic. Muzica română în decursul existenţei sale a cunoscut cîteva asemenea valuri a căror consecinţă a fost redimensionarea tendinţelor şi a însăşi valorilor sale. Ca atare, fenomenul racordării la direcţiile moderne a favorizat efervescenţa căutărilor tehnico-expresive, de o asemenea intensitate cum nu s-a mai cunoscut anterior. Nici cele mai ingenioase aparate electronice nu ar putea determina regulile acestui joc al interferenţelor stilistice, joc legitim şi adeseori spontan, cu implicaţii profunde în destinul muzicii contemporane.

Să recunoaştem, diversitatea a proiectat creaţia într-un debordant proces de reînnoire stilistică. În acest cadru s-au investigat pînă la epuizare o seamă de parametri, în cele mai marcante şi adeseori radicale direcţii contemporane. De la creaţii cu un profil dedus din marile curente ale primei părţi a secolului al XX-lea, s-a lărgit în permanenţă evantaiul pînă la piese axate pe parametri structuralişti, uneori deduşi din arsenalul unor discipline exacte. Spiritul ştiinţific a fost introdus cu pasiune în creaţia muzicală substituind, într-o măsură mai mult sau mai puţin sesizabilă, factorul emoţional. În vîltoarea înfrigguratelor căutări ce ar putea fi asemuite goanei exploratorilor după zăcămintele aurifere, se petrec adeseori cataclisme, apar poziţii exclusiviste, reliefuri disproporţionate, inapetenţe personale ce nu pot fi întotdeauna dominate. Setea de aur a întunecat şi mai întunecă minţile. Se uită, intenţionat sau nu, de precursori, se anatemizează componentele expresive anterioare, se vizează o rapidă consacrare universală.

Diversificarea nu favorizează centrismul. Restructurările, adeseori esenţiale ce survin, au drept consecinţă apariţia unor direcţii care-şi datorează nimbul gravitaţional unor centri periferici. Pentru a fi înţeleasă imaginea noastră spunem că în cazul acestor direcţii soarele nu mai este etalat furnizorul luminii şi căldurii, al energiei dătătoare de viaţă. Sînt preferaţi alţi aştri. Chiar şi sateliţii artificiali satisfac trebuinţele canalizate spre o grabnică reputaţie. Fără a impieta asupra orbitelor preferate, fără a postula teorii inhibatoare asupra afirmării autenticităţii stilistice, se simte necesita-

[1] Acest studiu a constituit obiectul comunicării la Sesiunea ştiinţifică a cadrelor didactice a Conservatorului „C. Porumbescu" din Bucureşti, aprilie 1971.

tea unor clarificări în problema coordonatelor diversificării.

Privit istoric, fenomenul diversității nu apare acum pentru întîia oară în muzica română. Astfel, precursorii își căutau drumul propriu, fiecare în felul lui, în cadrul romantismului fructificînd anumite elemente specifice și clasicismului. Diversitatea evidentă, circumscrisă în anumite cadre nu se remarcă printr-o mare varietate. În linii mari, tronează autoritar o specie, stilul romantic. Pentru faza ulterioară, diversitatea se reazemă pe sugestiile venite din partea unor curente de circulație. Muzica noastră preia imbolduri impresioniste, neoclasice, neoromantice, expresioniste, grefîndu-le sau retopindu-le în matricea stilistică a folclorului. Fenomenul se prezintă în unele cazuri invers. Oricum, influențele semnalate sînt realități ce se întîlnesc atît în creații desfășurate în lanț, de la compozitor la compozitor, cît și simultan.

În acest caz, avem în vedere situația cînd în cadrul unui stil afirmat, deci al unui anume compozitor, se profilează o anume mișcare evolutivă ce se datorează contactului, pe etape, cu direcțiile dominante ale muzicii secolului XX.

Dacă în epocile precedente fiecare personalitate se încadrează în fruntariile unui curent, chiar și atunci cînd receptează influențe emise pe alte frecvențe, astăzi devine tot mai caracteristică neîncadrarea, ceea ce înseamnă înglobarea atributelor specifice mai multor curente, direcții în propriul stil, cu alte cuvinte, apelarea evolutivă la modalități diferite, adeseori situate la alt pol componistic. În această situație, cînd oscilările sînt marcante, cînd aproape fiecare compoziție prefigurează o altă concepție stilistică, găsirea propriei individualități creatoare devine mai acută și, poate, mai dificil de realizat. Se simte mai mult decît oricînd găsirea acelei coloane vertebrale, a acelui ax care în pluralitatea direcțiilor stilistice să confere o relativă stabilitate, prin racordarea la același punct. Or, acest factor constant imponderabil, poate fi în continuare, cu verificate șanse de supraviețuire, inepuizabilul fond folcloric, emanația artistică a simțirii și spiritualității poporului român.

Plămădirea operei de artă presupune realizarea unei sinteze superioare a trei factori esențiali : a) măiestria componistică, dedusă din cuceririle tehnice, înregistrate pe plan universal ; b) potențialul folcloric, înțeles nu numai în ceea ce acesta reprezintă stricto, ci ca produs al mediului care-l generează ; c) aportul personal al creatorului, adică cuantumul intelectual ce presupune sincronizarea concepției — fanteziei și rigorii. Numai comuniunea armonioasă a acestor premize conferă atributele ce răspund pozitiv cerințelor perenității artistice. Cu cît jonctiunea celor trei componente va fi mai perfectă, mai echilibrat dispusă, cu atît sinteza va fi mai impunătoare și edificatoare. Atunci cînd însă unul dintre factorii menționați este neglijat, insuficient stăpînit sau lipsit de pregnanță, ideea triumviratului în mod automat se compromite. Mai degrabă sau mai tîrziu, fisurile disarmoniei își vor revendica identitatea, în dauna viabilității compoziției. Pe de altă parte, fetișizarea vreuneia din sferele relevate, are de asemenea consecințe nefaste asupra întregului artistic, deoarece se proiectează energia cinetică dintr-o sursă care predomină, asupra celorlalte, înrîurind unilateral, deci negativ asupra evidențierii ansamblului artistic.

Traiectoria muzicii comportă suficiente oscilări în privința procesului de ontogeneză. Înțelegem prin oscilări, în cazul de față, mersul ascendent, urcarea de noi trepte spre culmile măiestriei și perfecțiunii. În iureșul căutărilor formulei armoniei ideale a celor trei sfere s-au manifestat atracții mai puternice înspre un factor. Deasupra tuturora apare însă tentația către mediul românesc prin mijlocirea cîntecului popular. Acesta a contribuit din plin la dobîndirea originalității condiționată, desigur, de respectarea, în cadrul legilor echilibrului, a rolului și eficienței celorlalți parteneri. Cînd sursa folclorică a fost utilizată ca scop în sine, neglijîndu-se sugestiile venite din partea muzicii universale și totodată, cota parte a compozitorului s-a ajuns la consecințe nefaste. Dedicîndu-se cu încredere totală folclorului, fiind copleșiți de frumusețea lui, unii creatori considerînd că aceasta poate asigura totul într-o partitură, au subestimat celelalte componente. Idolatrizînd melodiile populare le-au respectat prea mult pentru a se sluji de ele. Consecința, respectivele partituri conțin o melodicitate fermecătoare care însă nu acoperă și nu reușește să echivaleze unei structuri complexe, ceea ce înseamnă în final absența potențializării și a virtuților superioare. Propovăduirea în urmă cu circa două decenii a cultului muzicii populare în detrimentul celorlați doi factori însemna de fapt compromiterea ideii valorificării generalizate a folclorului, inclusiv în genuri apropiate constituției acestuia, prelucrări, rapsodii, suite. De dragul accesibilității s-a încurajat transpunerea capodoperelor muzicii populare în straie simfonice, obținîndu-se în cele mai multe cazuri creații vlăguite de nimbul personalității și al osaturii tehnice savante.

Ar fi neconcordant cu realitatea dacă am reduce tabloul muzicii noastre la cele de mai sus, întrucît adevărații creatori au tins întotdeauna spre afirmarea, în prim plan, a propriei lor personalități, conjugînd-o cu imboldul folcloric și acoperind-o cu procedeele tehnice de anvergură mondială. În acest plan s-au afirmat compoziții ce consolidează patrimoniul nostru artistic. În anumite cazuri, ștacheta valorică nu a fost prea sus ridicată, ceea ce a permis salturi la mică înălțime, comune, lipsite de interes. Au pătruns astfel, în spațiul muzical, suficiente pseudovalori care nu puteau imprima strălucire.

Ulterior, către anii 1960, fațeta unilaterală a cultului folcloric devalorizîndu-se, s-a produs o

reacție mai ales în rîndul tineretului care a determinat o masivă orientare spre muzica modernă, spre cele mai noi direcții și tendințe. Inevitabilul s-a declanșat : faza admirației folclorului intră în umbră, cu fericite excepții, pentru ca atenția să fie polarizată de fenomenul muzical universal. Rezultatul imediat, îndepărtarea de stratul folcloric. În acest stadiu, diversitatea stilistică, rod al triumviratului armonios, începe din nou să emită semne de alarmă. Epigonismul generat de adularea direcțiilor universaliste se prefigurează la fel de nociv ca și idolatrizarea folclorului. Ba poate chiar mai pregnant, deoarece îndepărtează admiratorii de matca autohtonă.

Evident, în mod conștient am îngroșat puțin lucrurile, pentru a fi înțeleasă direcția sinuoasă a procesului componistic din ultimul sfert de veac, proces care în linii mari s-a desfășurat fără alternări brusce și perioade de criză. Afirmația care ar încerca să susțină că în zilele noastre componistica română se dezvoltă univoc ar părea deformată chiar acum cînd interesul față de direcțiile din afară continuă să se găsească la o înaltă temperatură.

Mirajul folclorului continuă și astăzi să atragă spiritele în pofida cursei ce proclamă goana după noi tehnici universale. Ar fi destul să invocăm cîteva nume din pleiada tinerilor compozitori : Corneliu Dan Georgescu și Mihai Moldovan care s-au impus în viața muzicală prin piese axate în principal pe matrice folclorice. Tradiția națională consemnează și alte compoziții, ca de pildă cea bizantină multilateral surprinsă, spre a da doar un singur exemplu, de către Nicolae Brânduș în Psalmii pe versurile lui Tudor Arghezi. Prin urmare linia mare a muzicii române nu este nicidecum abandonată, dimpotrivă, tinerii compozitori, îi dezvăluie noi sensuri în partituri ce au parcurs un suiș anevoios, dar bogat în învățăminte, în ceea ce privește arsenalul tehnic.

Pe ansamblul perimetrului componisticii noastre, după pendularea înspre folclorul brut și direcțiile noi, se pare că a sosit momentul clarificărilor, concretizat în necesitatea acută de a se efectua o sinteză superioară capabilă să marcheze traiectoria ascendentă a muzicii epocii contemporane. Să ne întoarcem la vechile izvoare după grandioasa acumulare de tehnici, să le conjugăm cu atributele melosului popular pentru a realiza sinteza adecvată stadiului de azi al artei componistice. Presupusa sinteză este condiționată de diversificarea stilistică, de acel spectru policrom al muzicii noastre, fruct al convergenței generațiilor, personalităților viguros individualizate. Paradoxal diversificarea pentru a fi recunoscută pe plan mondial nu poate fi alta decît națională ! Prin urmare, muzica noastră se poate prezenta ascultătorului autohton și celui străin ca o entitate unitară, distinctă numai dacă promotorii săi izbutesc să fie originali și să se regăsească în cadrul unor parametri comuni. Platforma unitară, amprenta originalității poate fi asigurată de către muzica populară, ale cărei structuri stilistice, extrem de variate și bogate își redescoperă în permanență tainele și potențialele. Ideea aceasta a fost exprimată limpede la adunarea generală a Uniunii Compozitorilor din 1968, de către conducătorul Statului român Nicolae Ceaușescu : „Și dacă sîntem de acord cu diversitatea stilistică pe plan național, atunci, cu atît mai mult se impune să fim de acord cu această diversitate și pe plan internațional". Mediul artistic și neartistic al României constituie inepuizabilă sursă de meditație și inspirație. Pe măsura adîncirii particularităților sale se conturează condiția lărgirii viziunii artistice și a perimetrului stilistic. În fond, istoria muzicii române ar putea fi interpretată ca istoria aprofundării simbiozei dintre fenomenul creației și fenomenul mediului românesc din care face parte și domeniul folcloric. În vatra sa se află latente și variate posibilități de obținere a sintezei, fapt demonstrat de creația enesciană care pornind de la preluarea academismului romantic își descoperă virtuțile abia atunci cînd absoarbe mireasma folclorică. Pe temeiul acestuia, conjugînd rezonanțele extraromâne cu imboldurile afirmării pregnante a propriei sale individualități se vor definitiva modalitățile componistice : rapsodică, simfonică, stilizarea folclorului și, în sfîrșit, în caracter popular.

Pe un plan general am putea conchide că muzica românească cunoaște două atitudini componistice : explicită și implicită. Explicită, pentru că își declară nemijlocit apartenența la mediul autohton prin afișarea folclorului și implicită, pentru că fără să apeleze la elemente sonore directe, își dezvăluie sorgintea română prin sensibilitatea, expresia generală a muzicii ce se încadrează spațiului, temperamentului și modului de a gîndi și vibra care este propriu poporului român.

Atitudinea componistică explicită de bună seamă domină orizontul muzicii române. Este însă adevărat că și atitudinea implicită deține o pondere considerabilă și n-ar fi exclus ca viitorul să-i rezerve o ascensiune. În faza actuală, cînd diversificarea purtată sub girul curentelor universale s-a manifestat cu îndrăzneală mergînd suficient de departe, pentru a se evita dezintegrarea, pentru a se continua într-o nouă modalitate ideea unității stilistice a muzicii noastre se impune regenerarea contactului cu factorul autohton de maximă pregnanță muzicală, folclorul.

Faza nouă, a sintezei superioare se poate imagina numai prin găsirea unor noi soluții tehnice, conforme sensibilității și cîmpului nostru sonor. Astăzi, personalitatea componistică dispune de o mai mare rază de acțiune datorită arsenalului profesional considerabil îmbogățit, variat și desăvîrșit. Concomitent, fuziunea cu mediul, cu realitatea contemporană românească, cu folclorul, realizată conform culturii, talentului, măiestriei și temperamentului fiecă-

ruia, constituie garanția angajării la ideea diversității internaționale în cadrul unității naționale.

Suma condeielor componistice grefate pe solul românesc asigură contribuția națională adusă panoramei diversității universale. Diversificarea ne apare în acest context manifestarea creatorului în frontul artistic al unei țări, al cărei mesager devine pe măsura profunzimii ideilor pe care le vehiculează. Aderînd conștienți la concertul diversității stilistice, este bine să privim retrospectiv experiența fructuoasă a celor care au înălțat edificiul muzicii noastre în etapele anterioare. Credem că s-ar putea subscrie și astăzi cuvintelor lui George Enescu, formulate în 1924 „Revin la tinerii noștri compozitori, speranțele artei noastre naționale și salut cu bucurie tendința ce se afirmă de apropiere de muzica pămîntului românesc, tendința de a se impregna de parfumul subtil și prețios ce degajă această muzică care pare să fie emanația sonoră a frumoasei noastre țări nostalgice“ [2]).

Așadar, să tindem spre o creație a „pămîntului românesc“, să vibrăm în fața mediului nostru și atunci coordonatele unitare ale diversității stilistice vor avea o trainică fundamentare.

---

[2]) La musique d'hier et celle d'aujourd'hui, în „La Tribune de Genève“ 1924, no. 108, 8 mai, după „George Enescu“ volum elaborat de cercetătorii Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, sub îngrijirea lui G. Oprescu și M. Jora, București, Editura muzicală, 1964 pag. 41.

TEODOR BRATU

SUPREMUL NOSTRU IDEAL

Din bogata moștenire spirituală a părinților muzicii românești cred, cu deplină convingere, că cea mai de preț învățătură este legătura indestructibilă a artistului și operei sale cu pămîntul natal, cu „țara“ — cuvînt investit cu adînci și plurale sensuri majore.

George Enescu, însumînd și sublimînd pînă la esență aceste deziderate, cu putere de lege nescrisă — mărturisea cu modestia-i atît de caracteristică :

„Îmi iubesc pămîntul natal, nu pot sta nicăieri, prin străini, mai mult de două luni, pașii mei pornesc singuri înapoi spre țara mea de care mi-e dor, mi-e dor !“

„Viața mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei ; iar arta mea e pusă la dispoziția lumii întregi. *Lumea, însă, trebuie să cunoască țara mea așa cum e. Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta e prima mea datorie“ (1929).*

A fi în slujba artei, a lumii și, mai presus de toate, a țării tale, iată idealul suprem, de nobil umanism, exprimat cu ani în urmă de Enescu și devenit astăzi criteriu fundamental pentru oricare artist român.

Muzica contemporană românească se înscrie cu fidelitate și cu potențe sporite pe aceleași coordonate superioare. Cultivînd toate genurile, compozitorii noștri au dat la iveală, în ultimii 25 de ani, numeroase creații de valoare în care nu odată, sursa de inspirație au constituit-o trecutul istoric, lupta poporului român pentru libertate națională și dreptate socială, acestea privite fiind în lumina unor străvechi — dar mereu actuale — principii morale de pace, egalitate și prietenie între oameni, de dragoste și cinstire pentru bine și frumos. Așa, de exemplu, faptele de vitejie și figurile legendare ale haiducilor și-au găsit ecou în creațiile dramatice „Pană Lesnea Rusalim“ de Paul Constantinescu, „Iancu Jianu“ de Mircea Chiriac, „Haiducii“ de Hilda Jerea, sau lucrările vocal simfonice și simfonice : „Trei balade populare“ de Theodor Rogalski, „Toma Alimoș“ de Dan Constantinescu, „Baladă“ de Mihail Jora.

Figuri de voevozi și domnitori, ctitori de țară și apărători ai virtuților strămoșești, ori de neînfricați conducători de răscoale sînt înfățișate în toată măreția lor în lucrări ca „Ion Vodă cel Cumplit“, „Decebal“ și „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, „Apus de soare“ de Mansi Barberis, „Neamul Șoimărești-lor“ de Tudor Jarda, „Horia“ de Sabin V. Drăgoi.

Mișcările populare, pentru descătușare socială și națională au fost subiect de inspirație în „Răscoala“ de Gheorghe Dumitrescu, „1907“ de Alfred Mendelsohn.

Lupta Partidului Comunist Român din anii ilegalității sau de după 1944 — a fost reflectată în nenumărate creații de toate genurile, din care, din economie de timp, aș cita doar cîteva : „Prăbușirea Doftanei“ de Alfred Mendelsohn, „Mierla lui Ilie Pintilie“ de Anatol Vieru, „Mama“ de Matei Socor, „Lazăr dela Rusca“ de Diamandi Gheciu, „Trandafirii Doftanei“ de Norbert Petri, Șapte cîntece din „Ulița noastră“ de Paul Constantinescu, „Fata cu garoafe“, „Grivița noastră“ și „Zorile de

aur" de Gheorghe Dumitrescu, „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah, „Pe lespedea eroilor", „Trei generații" de Sergiu Sarchizov, „Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru, „Balada steagului" de Sigismund Toduță, „Capcană" de Wilhelm Demian, „Întîlniri în beznă" de Erwin Junger, „Impresii din Reșița" de W. M. Klepper, „Cantata păcii" de Kosma Geza și multe, multe altele.

Prietenia și unitatea indestructibilă dintre poporul român și naționalitățile conlocuitoare sînt redate în lucrări ca „Înfrățire" de Paul Constantinescu, „Bobîlna" de Max Eisikowits, „Poemul muncii înfrățite" de Wilhelm Berger, „Gheorghe Doja" de Constantin Palade.

Se cuvine să amintim aci și valoroasele partituri muzicale scrise de compozitori pentru filme ca de exemplu : „Răsună valea" de Paul Constantinescu, „Erupția", „Lupeni", „Valurile Dunării", „Setea", „Pădurea spînzuraților", „Dacii", „Columna" ș.a. de Theodor Grigoriu, „Străinul" și „Răzbunarea haiducilor" de Mircea Istrate, „Răscoala", „Comoara de la Vadul Vechi" și „Mihai Viteazul" de Tiberiu Olah, „Pe drumurile României" și „Uzinele 1 Mai" de Anatol Vieru etc.

Dar dragostea de patrie se exprimă deopotrivă și în cîntarea frumuseților plaiurilor și a datinilor strămoșești : „Munții Apuseni" de Marțian Negrea, „Delta Dunării", „Suita bucovineană", „Joc din Oaș", „Brîul", „Oltenească", „Țara moților" de Paul Constantinescu, „În munții Retezat" și muzica pentru filmul „În sat la noi" de Ion Dumitrescu, „Poemul Carpaților" și „Marea Neagră" de Alexandru Pașcanu etc.

Spiritualitatea românească și-a găsit forme de exprimare și în remarcabilele oratorii pe tema „Mioriței" datorate compozitorilor Sigismund Toduță și Anatol Vieru, în baletul „Întoarcere din adîncuri" de Mihai Jora, în diversele cicluri simfonice dedicate lui „Constantin Brâncuși" de Tiberiu Olah și Costin Miereanu, ca și în alte multe creații muzicale scrise de diverși compozitori, în genul simfonic sau cameral.

Pe un plan mai larg, dar în același context unitar al culturii muzicale românești este demn de relevat interesul manifestat de compozitorii români față de subiecte împrumutate din afara mediului românesc, dar avînd semnificații universal umane : operele „Michelangelo" de Alfred Mendelsohn, „Hamlet" și „Jertfirea Ifigeniei" de Pascal Bentoiu, „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, „Prometeu" și „Mariana Pineda" de Doru Popovici, oratoriul „Constelația omului" închinat Marei Revoluții din Octombrie de Tiberiu Olah, cantatele „Pe o plajă japoneză" de Mircea Istrate, „Chipul păcii" de Aurel Stroe, „Ulise" de Liviu Glodeanu etc.

În sfîrșit, pentru ca tabloul să fie cît de cît complet trebuie să mai amintesc sutele de cîntece de masă și lucrări corale — cu caracter patriotic pe care le auzim zilnic la posturile noastre de radio sau, periodic, în concertele publice, lucrări datorate unei largi pleiade de compozitori de toate generațiile, dintre care mă rezum să citez, simbolic, pe maestrul Ioan D. Chirescu, care la 82 ani, este prezent la sărbătorirea Partidului cu cîteva cîntece dintre cele mai mobilizatoare și mai înălțătoare.

Cum se vede, cultivarea dragostei pentru patrie, patria noastră socialistă și devotamentul pentru poporul muncitor, stau la loc de cinste în preocupările compozitorilor.

Neprețuitele cuvinte de apreciere pentru ce s-a făcut pînă acum ca și îndemnurile pentru viitor pe care Secretarul General al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a adresat recent oamenilor de artă — vin să consfințească succesele noastre și să deschidă perspective cum nu se poate mai largi și mai sigure pentru drumul pe mai departe și al creației muzicale.

„Sursa principală de inspirație pentru omul de artă indiferent de naționalitate — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — trebuie să fie viața și munca eroică a poporului nostru, a constructorilor — români, maghiari, germani și de alte naționalități ai noii orînduiri sociale. Acesta este izvorul viu dătător de viață, care poate să înobileze orice operă, să facă din artist un creator de valoare, nemuritor. Cine vrea, într-adevăr, să fie un artist mare, care să rămînă veșnic tînăr, cine vrea ca opera sa să intre pentru totdeauna în patrimoniul culturii trebuie să bea apa limpede, răcoroasă și înviorătoare a acestui izvor, să soarbă din seva continuu tînără și viguroasă a spiritului poporului nostru, a măreței sale activități. Sîntem pentru o largă libertate de creație, dorim să avem o literatură și o artă diversificate din punct de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles ca activitatea creatoare a unui popor, în toate domeniile, se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale !"

„Iată de ce, — concluziona tov. Ceaușescu — consider că o adevărată artă națională, cu un adînc conținut socialist, comunist se poate crea numai într-un climat de libertate de creație, de intensă participare a oamenilor de cultură la viața socială a patriei, a poporului".

Ca și atîtea alte documente de partid, cuvintele Secretarului General al Partidului dau creației noastre muzicale aripi, cutezanță, dar și răspundere civică și partinică pentru actul creator !

ROMEO GHIRCOIAȘIU

SUCCESIVE GENERAȚII

Două opere române erau în acea vreme la București și Cluj, o filarmonică de stat în Capitală, alte cîteva bune orchestre în principalele centre și cîteva discuri „Odeon" sau „His Masters" cu muzica unor mari interpreți și compozitori români. Un număr restrîns de cărți muzicale și partituri, dar o întreagă generație de muzicieni dintre cei mai buni, definesc de asemenea profilul unei epoci în care poporul român începea să urce un drum anevoios eroic spre izbînda finală sărbătorită azi semicentenar.

Replica situației de odinioară e dată de însăși istoria zilelor noastre. Ea se impune nu numai prin marele număr de opere și teatre sau filarmonici, prin muzica unei întregi discoteci imprimată în țară ce dublează o amplă bibliotecă muzicală rod al cîtorva decenii doar de muncă editorială. Și mai mult decît atît, o bogată viață muzicală care cuprinde un public tot mai amplu. Succesive generații de compozitori se adaugă celei care înainte cu cincizeci de ani defrișa terenul fondînd o Societate a compozitorilor sau un Institut de folclor. După succesele mondiale ale acelora (fie că se numeau I.D. Petrescu sau Dinu Lipatti) numeroasele succese cu care ne-au obișnuit muzicienii noștri de azi ne conving de autenticitatea procesului evolutiv quince genar. Mai mult de jumătate din traiectoria evoluției se desfășoară în conul de lumină a unei vieți libere pe care partidul a vrut-o din totdeauna și a izbutit-o prin elanul întregului popor.

Dar nici laurii — pentru aceia care i-au cucerit — nici sărbătoarea nu poate să ne tempereze hotărîrea de a urma îndemnul unei permanente autoperfecționări ca reflectare a unui general progres dar și ca necesară contribuție la ascensiunea întregii noastre țări. De perfecțiunea muncii noastre depinde ritmul dezvoltării vieții artistice în diversele ei sectoare : creație, interpretare, școală, știință.

Să ne aliniem în rîndurile comune ale celor ce cercetează adevărul ca biologi, matematicieni sau naturaliști, acelora care crează literatură sau artă plastică, monumente sau clădiri, pentru că alături de întreaga societate vom putea, prin muzica noastră, să aducem un cuvînt valoros vorbind un limbaj mai universal decît oricare, în concertul de mîine al popoarelor.

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

SPIRITUL EPOCII SOCIALISTE ȘI CERINȚELE ACTUALE ALE EDUCAȚIEI MUZICALE A TINERETULUI

DUMITRU D. BOTEZ : *Să reînviem cîntecul la unison, atît de drag copiilor și școlarilor din țara noastră.*

Noi, cei care activăm în cadrul biroului secției de cîntece de masă, am remarcat că s-au scris și se scriu suficiente cîntece destinate a educa gustul muzical al copiilor. Constatăm în același timp un interes scăzut din partea celor care ar trebui în primul rînd să solicite aceste lucrări, profesorii de muzică din școlile de cultură generală. În cinstea Semicentenarului foarte mulți compozitori au elaborat lucrări remarcabile ce ar putea neîndoios fi alăturate repertoriului general existent, adăugîndu-se la zestrea de cîntece corale destinate tineretului și copiilor din patria noastră.

Este pilduitor cît de mult ține maestrul Chirescu la cîntecul simplu, „la unison". Un cîntec de mase ideal trebuie să poată fi redat cu aceeași eficiență artistică, nu numai la patru voci mixte, ci și la unison, la două sau trei voci, de către corul de copii sau corul bărbătesc. Din păcate, lipsesc de mult asemenea lucrări iar cele care există sînt insuficiente sau depășite. Este necesar să încercăm totul pentru a reînvia cîntecul de la unison, această „perlă" a genului coral, din care precursori ca Vidu și Cucu, Kiriac și Dima, ne-au dăruit nenumărate exemple, și care sînt atît de îndrăgite de cei mici.

Regret că în timp ce sîntem chemați să ne spunem părerea despre „vibrația și eficiența educativă reflectate în cîntecul patriotic și de copii", Ministerul Învățămîntului a emis o lege prin care desființează orele de muzică în cele peste 400 de școli generale, în care instituise experimental încă de acum 12 ani predarea muzicii de la clasele I—IV. Aceasta, după ce se obținuseră rezultate remarcabile mai ales în depistarea de la vîrstele cele mai fragede a talentelor autentice și îndrumarea lor către școlile de specialitate. Este cu atît mai păcat cu cît, după atîta vreme, în care s-a cheltuit destulă energie intelectuală și materială, cînd se făcuse însfîrșit acel prim pas către trecerea la „alfabetizarea muzicală", am ajuns să anulăm un experiment valoros.

IOAN POP : *Avem datoria de a face educația muzicală a „corului" de copii al întregii țări.*

A fost o vreme cînd soarta cîntecului adresat copiilor a fost neglijată. Am asistat la dispariția din lumea concertelor. muzicale a acelor serbări școlare bine organizate, cu programe de cîntece patriotice, sau a acelor vibrante întreceri artistice între școli menite să stimuleze în primul rînd gustul pentru arta sunetelor. A existat (și din păcate continuă să existe) în școlile de cultură generală și profesionale o perioadă aproape „albă" atît în ce privește predarea muzicii cît mai ales cîntatul în cor. Am avut nenumărate prilejuri, uneori în excursii peste hotare, să constatăm că pionierii și copiii noștri nu

ştiu să cînte laolaltă nici o melodie, nici o piesă corală.

În faţa acestei situaţii, în cadrul Consiliului Naţional al pionierilor, au fost luate unele iniţiative concrete, ca editarea unei broşuri în colaborare cu Uniunea compozitorilor, instituirea concursului naţional de creaţie, concursuri între şcoli etc. Noi pledăm pentru cîntece simple şi melodioase, în genul celor scrise de Kiriac, Dima, Porumbescu. Se pare că acest gen este considerat uneori cu uşurinţă de către unii compozitori. Cîntecele trebuie să fie neapărat accesibile (text şi muzică), o accesibilitate determinată de calitatea reală de a fi interpretate, melodii care să nu obosească şi pe care copiii să le prindă „din zbor", să simtă o adevărată plăcere cînd le interpretează. Propagînd muzica în rîndul copiilor, ne propunem în primul rînd să contribuim la formarea lor din punct de vedere etic, să le sădim în inimi dragostea faţă de patrie, să-i creştem ca melomani capabili să înţeleagă sensurile unei opere muzicale în sala de concert. Am încercat să atragem pe copii către sferele mai complexe ale muzicii, prin intermediul muzicii uşoare, dar, am constatat că nu se găsesc astfel de partituri transcrise sau adresate direct acestora. Aceeaşi situaţie şi în ce priveşte muzica instrumentală, atît pentru instrumente solo cît şi pentru orchestre ale copiilor. Considerăm că în acest sens, un ajutor substanţial ne-ar putea aduce Editura Muzicală şi Casa de discuri „Electrecord". Constatăm de asemenea interesul sporit al copiilor pentru lucrările cu caracter sincretic (dans, muzică, poezie). Pentru satisfacerea acestei cerinţe au luat fiinţă cluburi ale copiilor şi pionierilor, a căror activitate este axată în special pe manifestări cu acest caracter. Muzica destinată copiilor constituie o problemă foarte importantă şi care trebuie să stea în atenţia tuturor compozitorilor. Sînt absolut necesare cît mai multe întîlniri ale creatorilor muzicali cu şcolarii, întîlniri pe care aceştia le aşteaptă de fiecare dată cu emoţie şi bucurie.

Corul şcolar stimulează la copii interesul, receptivitatea şi gustul pentru muzică crează climatul necesar dezvoltării unei culturi muzicale de masă şi ambianţa promovării şi înfloririi artei muzicale. Cîntatul în cor permite tuturor tinerilor să se apropie uşor şi mai direct de muzică, înlesnindu-le o legătură intimă şi trainică, cu satisfacţii imediate şi mai depline decît simpla audiere a acesteia. De aceeea avem datoria de a lupta din toate puterile pentru a face educaţia muzicală a „corului de copii al întregii ţări".

EREMIA ALBUŢIU : *Să se mărească timpul liber individual necesar studiului la instrument*

În prezent, elevii liceelor de muzică parcurg de fapt două şcoli în anii destinaţi normal uneia singure. Ei au de parcurs aproape întreg programul de studii al secţiei umanistice şi în acelaşi timp învăţămîntul muzical la care, pentru căpătarea deprinderilor necesare cîntatului, pe lîngă lecţiile de şcoală, elevul este obligat să mai efectueze zilnic cel puţin 4 ore de studiu individual la instrument. Apare destul de exagerat a se acorda materiilor de cultură generală de 5 ori mai multe ore decît lecţiilor la instrument, care constituie sensul şi scopul liceului de muzică. Cît priveşte studiul individual al elevului, cînd să mai lucreze el la instrument, dacă are de rezolvat zilnic acasă numeroase probleme la matematică şi fizică, de realizat hărţi geografice sau trebuie să deseneze ? Este fără doar şi poate un sistem dăunător învăţămîntului de specialitate muzicală, care deşi se adresează unor viitori muzicieni, aceştia trebuie să dobîndească cunoştinţe la fel de temeinice asupra tuturor celorlalte materii. Prin reducerea şi concentrarea materiilor de cultură generală s-ar putea cîştiga 5—6 ore săptămînal în folosul studiului individual la instrument în primul rînd. Reducerea ponderii ştiinţelor exacte, micşorînd în mod corespunzător şi lucrările pentru acasă aferente acestor ştiinţe, ar mări în aceeaşi măsură timpul rezervat studiului individual. O altă problemă destul de spinoasă, rezolvată într-o mică măsură în liceele de muzică este aceea a dotării corespunzătoare cu instrumente de bună calitate, partituri şi material didactic. Fără îndoială că în rezolvarea acestui deziderat un hotărîtor cuvînt îl au muzicienii, compozitori şi muzicologi de prestigiu, prin elaborarea unor manuale şi studii de înalt nivel.

DUMITRU CAPOIANU : *Pregătirea profesională de specialitate să fie dublată de o temeinică însuşire a obiectelor de cultură generală.*

Este unanim admisă părerea că muzicianul, pictorul, actorul, nu vor putea fi artişti autentici dacă pregătirea lor profesională nu va fi întregită de o temeinică însuşire a materiilor de cultură generală, care să o includă negreşit şi pe cea ştiinţifică. Depinde însă în ce măsură această cultură generală şi ştiinţifică poate fi imprimată şi eficient însuşită în cadrul şcolilor de specialitate. Este drept că şi capacitatea de asimilare a copiilor şi adolescenţilor a crescut simţitor faţă de trecut (vezi schimbarea vîrstei de începere a şcolarizării la 6 ani). Cunoştinţele ştiinţifice, se pare, cresc în progresie geometrică, iar puterea de asimilare de către om a acestor cunoştinţe creşte în progresie aritmetică, fapt care prezintă dezavantajul şi în acelaşi timp poate avantajul imperativului specializării, deci limitarea învăţăturii, dar în acelaşi timp temeinicia însuşirii activităţilor profesionale liber alese.

Sînt recunoscute strădaniile Filarmonicii „George Enescu" de a dubla stagiunea curentă, cu o alta destinată educării gustului maselor largi şi în special al tineretului, pentru muzică. Din păcate, numărul cel mai restrîns al celor care de fapt ar trebui să umple sălile în asemenea împrejurări, este cel al elevilor şi profesorilor şcolilor de specialitate, pentru a nu mai vorbi de profesorii de muzică din şcolile de cultură generală. Faţă de această situaţie avem datoria de a face totul ca, în primul rînd prin exemplu personal, să-i facem pe copii să îndrăgească muzica încă de pe băncile şcolii. Numai în acest fel gustul pentru minunata artă a sunetelor va putea fi perpetuat de-a lungul anilor de facultate şi, mai departe, pînă la sfîrşitul vieţii, asigurînd sălilor de concerte melomani convinşi, capabili să înţeleagă şi să aprecieze cum se cuvine puterea educativă a muzicii integrată în cadrul activităţii cotidiene.

DUMITRU BUGHICI : *Se impune o grabnică revizuire a manualelor de muzică şi a programei analitice a liceelor muzicale.*

Este necesar ca cei mai valoroşi creatori în domeniul artei sunetelor să acorde o mai mare atenţie elaborării unor studii gradate şi eficiente pentru diferite instrumente, să colaboreze mai activ la ilustrarea cu exemple muzicale a metodelor şi manualelor destinate atît şcolilor şi liceelor cu profil de specialitate muzicală, cît mai ales celor de cultură generală, unde, se pare, este necesară o grabnică revizuire tocmai a acelor capitole practice, semnalate nu o dată ca necorespunzător întocmite. La fel de necesară ne apare şi revizuirea programei analitice a liceelor muzicale şi şcolilor generale cu acelaşi profil, eventual printr-un temeinic studiu, întocmit în comun de către Uniunea compozitorilor şi Ministerul învăţămîntului, analizîndu-se situaţia existentă inadmisibilă în care este afectat serios de către materiile de cultură generală studiul individual la instrument şi la celelalte materii de specialitate.

MATEI SOCOR : *Realităţile actuale ale creaţiei cîntecului patriotic*

Reflectînd adînc la realităţile actuale ale cîntecului patriotic, avem datoria să întrevedem concret contribuţia compozitorilor contemporani la perpetuarea şi revitalizarea unui gen care nu este dintre cele mai uşor abordabile. Partitura unui cîntec de mase trebuie să exprime ideal îngemănarea poezie-muzică. Sîntem datori să depunem eforturi considerabile pentru învingerea „pericolului" repetabilităţii, al nediversificării creaţiei de la un compozitor la altul, sau chiar în cadrul lucrărilor aceluiaşi compozitor.

Lărgirea necontenită a rîndurilor de iubitori ai muzică, îmbogăţirea cunoştinţelor amatorilor implică satisfacerea unor exigenţe componistice tot mai înalte, impune o temeinică însuşire şi filtrare a celor mai subtile nuanţe ale cerinţelor de ordin interpretativ ale acestora, numai astfel putînd să le oferim partituri corale pe măsura posibilităţilor lor actuale. Integrarea cîntecului de mase actual patrimoniului general al cîntecelor patriotice va duce la realizarea unui gen care va dobîndi noi valenţe şi care cu siguranţă, va fi mai apropiat de înţelegerea şi aspiraţiile artistice ale interpretului amator.

Radioul şi Televiziunea ar trebui să acorde o mai mare atenţie emisiunilor de muzică patriotică. Sîntem convinşi că printr-un spirit selectiv riguros, prin alegerea celor mai bune lucrări, pot fi alcătuite emisiuni interesante care să capteze interesul publicului. Reluarea unor concerte de largă audienţă, prezentarea ingenioasă, atractivă, integrată unor idei, unor teme, asigurarea unor interpretări de aleasă ţinută, ar constitui, de asemenea, un mijloc eficient de răspîndire şi preluare a creaţiilor corale.

Pentru a ne contura cît mai clar intenţiile, pentru a fi înţeleşi de semenii noştri este absolut necesar să operăm cu mijloacele cele mai eficiente, în primul rînd abordînd divers o problematică vie, selecţionată din clocotitoarea realitate social-istorică actuală.

Se vorbeşte adesea de criză de competenţă în abordarea problemelor de educaţie muzicală a copiilor. Competenţă în această problemă se cere în primul rînd din partea noastră a compozitorilor. În acelaşi timp să nu ne sfiim a arăta că sistemul informaţional în şcoala de cultură generală trebuie schimbat radical. Cred că se pierde prea mult timp învăţînd cum trebuie introduse metodele noi ! Aş sugera o întîlnire la nivel înalt a celor doi factori esenţiali şi de mare răspundere, Ministerul Învăţămîntului şi C.S.C.A. pentru elucidarea acestei chestiuni, perpetuată de-a lungul atîtor ani. Este poate lucrul cel mai esenţial ce ar trebui întreprins în momentul de faţă, de rezolvarea căruia depinde orice acţiune viitoare şi care va avea darul să stimuleze acele sectoare operative, menite să participe cu întregul elan la revitalizarea muzicii prin trecerea cît mai grabnică la *alfabetizarea muzicală.*

FELICIA DONCEANU : *Educaţia etică şi estetică prin dezvoltarea creaţiei cîntecului patriotic şi a cîntecului pentru copii.*

1971... Anul pe care îl parcurgem va rămîne puternic marcat de semnificaţiile majore ale punctului de convergenţă al unor multiple împliniri.

În trecut, eposul popular, în doinele şi baladele de vitejie, a exprimat cu pregnanţă sentimentele patriotice şi aspiraţiile spre libertate ale poporului oprimat. Muzica noastră cultă a apărut destul de tîrziu, dar s-a contopit, încă de la primele începuturi, cu aspiraţiile patriotice ale poporului. *„Deşteaptă-te Române"* — acea marsilieză a românilor, cum o numeşte Nicolae Bălcescu — sau *„Hora Unirii"* au circulat şi circulă cu forţa de penetraţie şi cu magnificul anonimat al creaţiilor populare. Ne întrebăm cîţi vor fi cei — bine înţeles, nespecialişti — care dacă ar fi supuşi unui test ar putea indica pe autorii acestor melodii unanim iubite şi cunoscute ?... Şi atîtea altele...

Dar sfera de elaborare a cîntecului patriotic s-a lărgit impetuos abia sub semnul profund înnoitor al Eliberării Patriei. Noua configuraţie a creaţiei din acest gen exprimă noile relaţii sociale ce s-au statornicit în ţara noastră şi care au declanşat energii ce pînă atunci fuseseră înăbuşite. Eforturile de refacere a ţării după război, apoi marile şantiere ale edificiilor socialiste, dezvoltarea multilaterală a Patriei şi societăţii noastre socialiste — înfăptuiri şi opere datorate avîntului patriotic, elanului constructiv al întregii noastre naţiuni — au inspirat compozitorilor noştri lucrări de o generoasă şi nobilă expresie artistică. La rîndul lor, prin efect legic, noile cîntece au stimulat ritmurile muncii făuritorilor României socialiste şi au adîncit dragostea de Patrie, sensibilizînd conştiinţa patriotică a tuturor.

Fără a ierarhiza, fără a epuiza, se impune a omagia creaţiile unui Ioan Chirescu, Dumitru Botez, Matei Socor, Vasile Popovici, Constantin Palade, Gheorghe Dumitrescu, Hilda Jerea, Teodor Bratu, Radu Paladi, Anatol Vieru, Gh. Derieţeanu, Mircea Neagu, Doru Popovici, Ştefan Zorzor. Fiecare cu stilul său, cu fizionomie artistică distinctă, preocupaţi de a aduce rezonanţe noi şi personale, dar înscriindu-se cu toţii, prin liberă opţiune, pe aceeaşi linie continuă, unitar modulată, spre cinstirea Patriei, spre împlinirea îndrăzneţelor îndatoriri statornicite în scopul întăririi conştiinţei şi eticei socialiste şi de servire a noilor noastre realităţi. Melodii ce se cîntă şi se vor cînta mereu, chiar dacă — de foarte multe ori — numele compozitorului va fi uitat sau niciodată ştiut...

Nu vrem ca cele de mai sus să apară drept o retrospectivă nostalgică. Dimpotrivă, sîntem convinşi că se vor scrie tot mai multe lucrări remarcabile aparţinînd genului... Şi totuşi, simţim impulsul de a exprima un regret, un singur regret : unii dintre colegii mai tineri se preocupă într-o măsură nu îndeajuns de corespunzătoare posibilităţilor pe care le au de a elabora cîntece patriotice, deşi, este dovedit, că astfel de lucrări reprezintă piloni trainici în edificiul operei oricărui compozitor. Exprimîndu-i o statornică admiraţie, ne punem întrebarea dacă nu cel mai cu adevărat tînăr compozitor, ce-şi închină eforturile creatoare cîntecului patriotic, nu este şi astăzi tot maestrul Ioan Chirescu ?!...

Referirile la creaţiile din domeniul cîntecului patriotic, oricît de succinte ar fi, duc la inevitabile consideraţii asupra elaborărilor cîntecelor pentru copii. Interferenţa sferelor respectivelor genuri este atît de evidentă, încît orice insistenţă poate deveni superfluă. Totuşi riscăm a reitera binecunoscutul adevăr că muzica oferă posibilităţi dintre cele mai eficiente pentru împlinirea educaţiei etice şi cetăţeneşti. Credem că nimeni nu poate contesta că un cîntec valoros închinat dragostei de ţară şi naţiune are o forţă de penetraţie care influenţează, adesea mai direct şi mai durabil decît alte mijloace, gîndirea şi simţirea copilului şi tînărului. Concepţiile sociale, etice şi estetice ce s-au statornicit în societatea noastră au cucerit pe toţi creatorii noştri din domeniul muzicii. Din toate documentele în care aceste concepţii sînt exprimate, se desprinde — în forme diverse dar totdeauna pregnant — importanţa majoră pe care toţi creatorii, din orice domeniu de artă, sînt îndatoraţi s-o acorde educaţiei patriotice a tuturor cetăţenilor. Credem că adeziunea noastră, a creatorilor din domeniul muzicii, care este deplină, trebuie să ne determine să ne exprimăm gîndirea noastră înaintată şi prin lucrări care să îmbogăţească, tot mai mult, fondul creaţiilor inspirate din dragostea de Patrie, de iubirea şi grija faţă de tinerele generaţii.

Este limpede că sfera cîntecului pentru copii are o cuprindere foarte largă în care intră cele mai felurite modalităţi de iluminare pentru formarea personalităţii umane.

În privinţa rolului artei noastre în formarea omului sîntem confruntaţi cu o dublă problemă. În primul rînd aceea a educaţiei muzicale înfăptuită pe calea învăţămîntului general şi liceal, obişnuit. Fiecare dintre noi poate ridica obiecţiuni cu privire la insuficienta atenţie ce se dă *obiectului Muzica.* Pentru cei mai mulţi dintre noi, contingenţa cu aceste carenţe este indirectă. Considerăm însă că o preocupare organizată şi adoptarea din partea compozitorilor a unei poziţii active, menită să contribuie la înlăturarea deficienţelor, ar găsi ecou la factorii competenţi în rezolvarea problemelor legate de învăţămîntul muzical în şcolile de cultură generală.

Cel de-al doilea aspect intră însă în directa noastră atribuţie. Înaintaşii — anonimi şi cunoscuţi — ne-au lăsat melodii care prin noblețea sentimentelor exprimate sau chiar numai prin parfumul trecutului, încîntă şi în prezent şi pe purtătorii de ani puţini şi pe cei de ani mulţi. În perioada istorică, în toate inovatoare, pe care noi o străbatem, la zestrea trecutului s-au adăugat valoroase lucrări muzicale dedicate copilului. Este de aşteptat ca prin îmbinarea comandamentului social cu o deplină exigenţă artistică, să realizăm noi succese şi în acest sector al creaţiei. Roadele noastre vor putea fi cu mult sporite dacă toţi mai tinerii noştri colegi se vor strădui să-şi aducă aportul. Este neîndoios că ei au o mare disponibilitate pentru acest gen. Părerea aceasta nu o sprijinim, în principal, pe argumente deduse din vîrstă, deşi — fără nici o umbră de maliţie — se poate afirma că cei din generaţiile apropiate îşi pot găsi mai lesnicios afinităţi de gusturi. Mai important este că tinerii compozitori dovedesc prin lucrările lor o remarcabilă capacitate de creaţie care ar putea satisface la nivel artistic superior şi preferinţele tineretului şi chiar ale copiilor spre ritmuri şi forme muzicale noi. Un repertoriu cît mai bogat şi diversificat ce le-ar fi destinat în mod special, i-ar feri pe copii — şi tineretul în general — de pericolul amatorismului componistic vulgar care, incontestabil, se extinde necontrolat suficient şi este dăunător formării atît al bunului gust muzical cît şi educaţiei sociale etice şi culturale a cetăţenilor tineri şi foarte tineri.

Nu am vrea ca aceste sumare rînduri să fie socotite prezumţioase. Ne-am propus un obiectiv modest, strict limitat, dar pe care îl socotim folositor: acela de a oferi muzicienilor noştri un prilej de reflectare asupra îndatoririi ce ne revine tuturor de a contribui, într-o tot mai mare măsură, la sporirea eficienţei educaţiei patriotice şi etice şi — în general — la creşterea nivelului politic şi cultural prin mijlocirea cîntecului patriotic şi al cîntecului pentru copii.

CONSTANTIN PALADE: *Cîntecul destinat copiilor — într-o exprimare sincretică*

Educaţia estetică a maselor se face, deopotrivă în arhitectură, sculptură, literatură şi muzică, prin contact direct cu opera de artă. Este necesar să creăm pentru copii şi tineret cîntece corespunzătoare diferitelor etape de dezvoltare, folosind mijloace de exprimare simple, dar măiestrit realizate. Cîntecul destinat vîrstelor mici cere de obicei o exprimare sincretică, legată de mişcare, jocuri şi poezie. În faza incipientă copiii preferă cîntecele care folosesc intonaţii imitative, onomatopeice (*Pupăza din tei, Şoricelul* — N. Oancea, *Moara* — Timotei Popovici ş.a.). Repertoriul şi programele analitice trebuie să fie elaborate în funcţie de viaţa interioară, de simţirea şi capacitatea de cuprindere şi înţelegere de către aceştia a fenomenului muzical. Este ştiut, copiilor nu le sînt dragi lucrările muzicale scrise pe versuri destinate celor mari, care folosesc intonaţii şi ritmuri prea complicate, sau acele cîntece care nu utilizează limbajul intonaţional al folclorului. Trebuie să-i determinăm pe copii să se apropie de muzică, nu îndepărtîndu-i de adevăratele comori ale genului în care au fost cîntate de secole vatra strămoşească, avîntul patriotic.

MIRCEA NEAGU: *Să sprijinim cu lucrări corale vibrante activitatea muzicală a amatorilor.*

Muzica noastră corală, atît cea a înaintaşilor cît şi cea creată de compozitorii contemporani, a acumulat de-a lungul deceniilor, într-un valoros şi bogat patrimoniu, lucrări care înflăcărează îndeosebi inimile miilor de interpreţi amatori, printr-un mesaj profund uman, scrise cu meşteşug şi simţire artistică. Repertoriul formaţiilor corale de amatori, aşa cum s-a constatat în cursul anului trecut cu prilejul celor patru festivaluri zonale desfăşurate la Piteşti, Lugoj, Suceava şi Braşov, manifestări deosebit de apreciate, organizate de C.S.C.A. şi Uniunea compozitorilor în colaborare cu Casa centrală a creaţiei populare, se prezintă substanţial îmbunătăţit cu lucrări din literatura universală a genului, şi deopotrivă cu coruri româneşti valoroase. Nivelul interpretativ a atins la unele formaţii amatoare culmi ale măiestriei artistice profesioniste. Cu alte cuvinte, aceste festivaluri zonale, alături de Concursul „Patrium Carmen" organizat de Televiziune, au marcat începutul unui reviriment al mişcării corale de amatori din ţara noastră.

Acest bun cîştigat trebuie să stimuleze membrii secţiei corale a Uniunii compozitorilor în sprijinirea cît mai activă, cu lucrări corale vibrante, a mişcării corale de amatori, eventual prin vizite cît mai dese şi cu caracter operativ, de lucru, să fie prezenţi în mijlocul acestor formaţii, prin întocmirea unui plan comun de acţiune, pe o perioadă mai lungă, elaborat de Uniunea compozitorilor şi Casa creaţiei populare.

O problemă încă nerezolvată, este aceea a repartizărilor de cadre bine pregătite, specializate în Conservatoare şi care să activeze în fruntea tuturor formaţiilor de amatori. Semnalăm ca un fapt îmbucurător apariţia în ultima vreme a cîtorva formaţii corale de cameră ale amatorilor, care aşteaptă însă din partea compozitorilor noştri lucrări scrise special pentru ele, deoarece repertoriul de care dispun în prezent este format aproape în exclusivitate din lucrări ale compozitorilor străini. Aşa de pildă, Corul de cameră al Casei de cultură din Suceava, al Sindicatului Sanitar din Bucureşti, al Municipiului Sibiu, Ansamblul vocal-instrumental „Pro-Musica" ş.a. sînt formaţii care au lăsat o bună impresie, adevărate „madrigaluri", care nu aşteaptă decît să preia de pe masa de lucru a compozitorilor noştri lucrări pe măsura posibilităţilor lor certe de interpretare, lucrări care să le stimuleze entuziasmul, să le dea imbold în activitatea viitoare.

PETRE GHELMEZ: *Să nu aşteptăm momente festive pentru a scrie cîntece cu conţinut patriotic.*

De regulă, publicul reţine melodia care-i place şi, după părerea mea, abia atunci se produce acel „şoc" psihologic, în momentul în care aceasta ajunge să fie preluată cu mare uşurinţă de către public. Trebuie favorizată crearea acelui climat contaminant în aşa fel încît să găsim ceea ce interesează, melodii accesibile, pe care să le recepţionăm chiar fără voia noastră. Acest climat nu va putea fi creat decît în condiţiile în care muzica va începe în şcoală, cînd se va pleda cu hotărîre pentru repunerea ei în drepturi depline şi statornice, ca şi a corului şcolar care, nelipsit în panoramicul general al vieţii muzicale, ar întregi minunat complexul de măsuri privind educaţia tineretului din patria noastră, dezvoltînd sentimentul de patriotism, sădind respectul pentru valorile muzicale, ar însemna un puternic ecou al memorabilelor cuvinte ale înflăcăratului D. G. Kiriac că: „soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte". Concertul de muzică patriotică trebuie să capete un contur mult mai larg, o mai mare sferă de cuprindere. Nu trebuie aşteptate momente festive pentru a se elabora muzică cu conţinut patriotic, în acest fel asigurîndu-se o viziune nouă sentimentului va-

loric al spiritualității noastre, artistul urmînd să privească mai cu putere spre viitor.

Uneori versurile nu sînt la înălțimea substanței muzicale cu care sînt înveșmîntate. Compozitorul trebuie să manifeste o deosebită exigență în alegerea slovei pe care o selecționează pentru muzica sa. S-a constatat că nu de fiecare dată compozitorii își aleg colaboratori-poeți, textieri, de aceiași valoare.

AUREL POPA : *O succesiune riguros-științifică a pieselor destinate studiului individual la instrument.*

Din cîte am constatat, programa analitică prevede o serie de lucrări greu abordabile de către elevii liceelor muzicale, în special pentru studiul instrumentelor de suflat. De asemenea, piesele destinate studiului individual nu sînt selecționate cu discernămînt, într-o succesiune riguros-științifică, în raport cu nivelul și posibilitățile atinse de elev în momentul respectiv. Există o vădită tendință de suprasolicitare prin crearea unei false opinii despre aptitudinile și puterea de înțelegere ale elevului, ceea ce dăunează dezvoltării armonioase a talentului acestuia. S-a constatat, de asemenea, că tocmai școlile și liceele muzicale din Capitală și din țară se dovedesc refractare la solicitările Editurii Muzicale, care a tipărit peste 500 de titluri, elaborate de muzicieni competenți, cu o serioasă practică pedagogică, în vederea asigurării materialului didactic și de studiu în primul rînd pentru aceste școli cu profil de specialitate muzicală.

LIVIU DANDARA : *Atenție la suprasolicitarea și supraîncărcarea elevilor din școlile și liceele muzicale*

Un prim pas pentru găsirea unei soluții cît mai eficiente de îmbunătățire a învățămîntului muzical s-a făcut (teoretic) încă din anul 1963. Concluziile comisiei de analiză a învățămîntului muzical profesional au fost prezentate în urma unor cercetări la care au participat cele mai valoroase cadre de specialitate. Constatăm însă cu regret, că după mai bine de 8 ani, s-a realizat foarte puțin din ceea ce se preconiza. Fără îndoială, o schimbare de orientare ar urma să afecteze planurile de învățămînt, programele, principiile, metodele, formele, procesul însuși, finalitatea acestuia, cadrele didactice, și prin toate, mersul formării viitorului artist, realizarea lui. Începînd cu cursurile liceale, o revizuire completă a programelor de cultură generală apare necesară. Trebuie pus accentul pe latura umanistă în așa fel încît să se acorde elevilor timpul necesar studiului instrumental de minimum 3—4 ore pe zi. Ținînd seama că perioada de școlarizare durează între 6—18 ani, perioadă care coincide cu formarea intelectual-morală și artistică a tinerilor, este absolut necesar să existe o perfectă echilibrare a activității elevilor, asigurîndu-se viitorului muzician condiții din cele mai bune din acest punct de vedere. De la înființarea învățămîntului muzical în țara noastră s-au făcut pași însemnați dar încă mai întîmpinăm greutăți în ce privește supraîncărcarea elevilor, ca o consecință a întocmirii nejudicioase a programei analitice. Se impune deci, o mai mare atenție la suprasolicitarea și supraîncărcarea elevilor din școlile și liceele muzicale, prin evitarea eforturilor fizice inutile, prin dozarea acestora pe parcursul întregului ciclu de învățămînt, în așa fel încît, să creștem generații de muzicieni dotați intelectual dar și cu resurse fizice corespunzătoare.

LAURENȚIU PROFETA : *Muzica noastră contemporană trebuie să-și aducă din plin contribuția la mobilizarea tineretului, a oamenilor muncii.*

În literatura noastră muzicală cu caracter patriotic avem cîntece melodioase, inspirate, dar încă se simte nevoia unei consecvente preocupări a compozitorilor noștri, a celor mai talentați creatori de a se dedica acestui gen. Nu *cantitativ* discutăm creația muzicală ce se naște din sentimentele patriotice. Nu *numărul* de coruri cu asemenea tematică demonstrează „înflorirea" acestui gen. Este o realitate că mai ales o atitudine de „snobism" a dus la o producție calitativ redusă ; dintre sute de cîntece, doar puține pot cuceri prin melodie, prin ritm și armonie, larga aderență și circulație în rîndul publicului. De aici se înlănțuie, firesc, numărul insuficient de manifestări artistice de valoare în care frumusețea muzicii corale românești să atragă, așa cum e firesc, un mare număr de ascultători. Dar atunci cînd muzica e inspirată, cînd ne întîmpină o mare frumusețe melodică, atunci cînd filonul muzicii populare nu e uitat, ci dimpotrivă pus în valoare, se pot organiza concerte corale reușite, adevărate manifestări entuziaste de muzică bună, cu nimic mai prejos decît alte concerte. Cred că ceea ce avem de făcut este să parcurgem în continuare un drum deja statornicit, grăbind și întărind ritmul pașilor — după tempo-ul pe care ni-l comandă contemporaneitatea. Creația noastră și-a constituit în acest domeniu un patrimoniu care începe cu corurile patriotice ale lui Ion Aricescu sau Radu Paladi și ajunge la lucrări monumentale ca „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu sau „Miorița" de Sigismund Toduță. Această tradiție ne obligă la noi realizări. În acest sens mă gîndeam la necesitatea de a fi create lucrări noi — un pas serios înainte ne-a prilejuit sărbătorirea Semicentenarului Partidului Comunist Român — în special în genul cantatei sau poemului-simfonic cu temă istorică-patriotică, genuri mai puțin frecventate de compozitori în ultima perioadă. Fără îndoială, muzica contemporană are înalta menire de a-și aduce din plin contribuția, în primul rînd, la mobilizarea tineretului și a oamenilor muncii.

material realizat de
CONSTANTIN RĂSVAN

MARGARETA PÎSLARU

PRILEJ DE ADÎNCĂ MEDITAŢIE

Prilej de adîncă meditaţie şi reflectare, Semicentenarul gloriosului Partid Comunist Român ne îndeamnă pe toţi cei ce activăm în domeniul atît de spinos al artei muzicale interpretative să privim la timpul care s-a scurs în perspectiva anilor ce vin. Cînd acum mai bine de 13 ani m-am urcat pe scena Casei de Cultură a tineretului, nu doream altceva decît să ajung „cîntăreaţă". De atunci mi se pare că a trecut foarte mult, nu ca timp, ci ca ideal. A fi cîntăreţ este relativ uşor, *artist*, însă, este cu totul altceva. Am intuit repede acest adevăr, căruia îi consacru cea mai mare parte a timpului unei zile, pentru că astăzi în epoca magnetofonului, interpretului de muzică uşoară i se cer calităţi multiple. Un cîntăreţ, indiferent genul în care activează, trebuie în primul rînd să aibă personalitate, să fie „el". Să ajungă un artist multilateral. O multilateralitate dobîndită printr-o acumulare treptată şi variată de valori, care înmănunchiate armonios să ducă la ceea ce numim *artist complet* (să cînte, să danseze, să facă teatru, să joace film etc.).

Prefacerile radicale prin care a trecut şi trece muzica uşoară se datoresc faptului că aceasta nu mai reprezintă doar un divertisment, ci un mijloc de comunicare a unor sentimente şi trăiri puternice, a unor gînduri şi preocupări filozofice ; totul transmis artistic, făcînd din sunet un mesager al frumosului. Mărturie în acest sens stau cele patru ediţii ale „Cerbului de aur", această prestigioasă manifestare muzicală românească de răsunet mondial.

Muzica este singurul meu mijloc de a comunica cu marele public ; ori lui trebuie să-i transmiţi în primul rînd propriile tale sentimente şi gînduri. În fond, noi interpreţii cîntăm pentru public, iar părerea acestuia reprezintă pentru noi „opinia de aur", „barometrul" care ne călăuzeşte paşii, ne arată clar către ce trebuie să ne îndreptăm, ce repertoriu să abordăm, stilul, maniera de interpretare.

Am depăşit ca vîrstă, doar cu un an un sfert de veac. Sînt fericită că viaţa mea de pînă acum se confundă cu acest pătrar de veac fierbinte, clocotitor, veac de izbînzi în toate domeniile, inclusiv al artei, pe care avem datoria să o slujim cu tot elanul tinereţii noastre. Îmi amintesc cu legitimă mîndrie, de manifestările organizate de ziarele „Informaţia Bucureştiului", Ansamblul artistic U.T.C.", Ansamblul de folclor „Periniţa", ziarul „Scînteia Tineretului", „Săptămîna Culturală" în folosul judeţelor calamitate, la care am participat dintr-un imbold lăuntric, dintr-o chemare firească, de a fi alături de acţiunile iniţiate de Partidul Comunist într-un moment greu pentru poporul nostru. Sînt fericită că am putut, cu arta mea, să aduc un modest aport, să fiu alături de cei greu încercaţi. De altfel, la vîrsta mea, pot susţine că tot ceea ce am dobîndit în viaţă şi în artă datorez condiţiilor create de Partidul Comunist Român.

NICOLAE NICULESCU

ÎN CONFRUNTAREA CONTEMPORANEITĂŢII

Dacă, după o zi de muncă, de încordare şi agitaţie cotidiană, te aşezi la pian şi parcurgi un preludiu de Bach, în cîteva minute scoarţa cerebrală se relaxează, centrii nervoşi suprasolicitaţi intrînd în repaos, pulsul îşi recapătă ritmul normal, chimismul intern celular se reglează.

Da, dar cîţi îl cunosc pe Bach ? Cîţi oameni ştiu să cînte la pian ? Şi dacă Bach este necunoscut pentru unii, deşi este cel mai mare compozitor al tuturor timpurilor, în ce măsură sînt cunoscuţi alţi compozitori ?

De asemenea, dacă pianul este mai greu de procurat şi tehnica lui mai dificil de studiat, celelalte instrumente muzicale, relativ accesibile, sînt ele folosite de oameni pentru a înţelege muzica, pentru a se înţelege pe sine şi a se echilibra în prezenţa unei lucrări de Bach sau de alţi compozitori care au compus şi pentru flaut, vioară, violoncel, voce ?

La noi, în ultimul sfert de veac beneficiind — de structura socială economică atît de favorabilă dezvoltării vieţii spirituale — răspunsul a fost dat de o reţea întinsă de şcoli elementare de muzică, licee de muzică şi conservatoare, care au realizat un progres remarcabil, de emancipare muzicală pe de o parte, de producere a valorilor pe de altă parte. S-a creat deci posibilitatea unei ample cuprinderi, a celor doritori să înveţe muzică la vîrsta şcolară sau studenţească, iar prin reţeaua de şcoli populare de artă şi la celelalte vîrste. S-a format o generaţie de tineri interpreţi, compozitori, muzicologi — remarcabili prin nivelul de prestigiu realizat în activitatea lor.

Liceul de muzică nr. 1, cu cei peste douăzeci de ani de activitate, se integrează în rîndul acelor valori noi, în primul rînd printr-o participare continuă şi exigentă la viaţa muzicală a capitalei. Numai în anul 1970 formaţiile orchestrale, corale şi de cameră ale liceului nostru au susţinut în sălile de concert ale Ateneului Român, ale Radioteleviziunii sau ale Conservatorului, şase concerte simfonice şi un recital, închinate operei lui Beethoven cu prilejul semicentenarului naşterii, un concert coral „a cappela" cu program de muzică românească şi un concert al absolvenţilor — promoţia 1970.

Tot în acest an formaţia vocal-simfonică a claselor IX—XII, a concertat în oraşul Russe (R. P. Bulgaria) la invitaţia liceului de muzică din localitate.

Participarea liceului la recitalurile şi concertele organizate de „Ateneul Tineretului" atît la sediul „Ateneului Tineretului" cît şi la „Ateneul Român", a pus în valoare nivelul realizat în şcoală de elevi ca : Lupu Şerban cls. XII-a, Zaharia Paul, Ardelean Cristina, Ilinca Dumitrescu, Tudor Dumitrescu, Ciora Călin, Albini Vittorio, Martinovici Corina. Alţi elevi sînt programaţi să apară pe podiumul Ateneului Tineretului şi al Ateneului Român, liceul dispunînd de valori autentice care nu au fost încă prezentate în afara şcolii, aşteptînd confirmarea oferită de aceste scene.

De asemenea pe scena liceului, în fiecare an, cei opt sute de elevi apar în audiţii şi recitaluri, care în zeci de seri muzicale oferă unui larg public, confruntări care captivează prin ineditul, prospeţimea şi calitatea care nu rareori este impecabilă.

Fiecare promoţie de absolvenţi ai liceului, reprezintă un puternic eşalon de tineri muzicieni, iar după 20 de ani de existenţă, rezultatele obţinute, nivelul la care s-au realizat absolvenţii Liceului de muzică nr. 1 în cîmpul vieţii artistice argumentează convingător pentru raţiunea de a fi a liceelor de muzică, pentru utilitatea şi caracterul indispensabil al acestui gen de şcoli.

Orchestra Filarmonicii „George Enescu", al cărei valoros concert maestru Varujan Cozighian a fost elevul Liceului de muzică nr. 1, îşi datorează o bună parte din componenţa tinerilor instrumentişti, nenumăratelor promoţii de absolvenţi ai liceului. Printre aceştia, Aurelian Octavian Popa — talentatul clarinetist de prestigiu mondial, violoncelistul şi dirijorul Aurel Niculescu, violonistul şi dirijorul Ilarion Ionescu Galaţi, pianista Crimhilda Cristescu, pianistul Radu Toescu, pianistul Constantin Iliescu, sînt numai cîteva din remarcabilele valori care s-au realizat în acest liceu.

Un număr însemnat de absolvenţi ai liceului sînt astăzi profesori în acelaşi liceu, în care continuă printr-o activitate excelentă, artistică şi pedagogică, tradiţia realizărilor şcolii unde s-au format. Nume ca : Ricci Eduardo, Alice Papazian, Viorica Marinescu-Hegel, Vladimir Hîrsu, Radu Iancovici, Marian Ionescu, sînt autentice exemple în această direcţie.

Unităţile de învăţămînt muzical elementar şi mediu au acum o tradiţie tînără dar elocventă, iar perspectiva se deschide luminos, mai ales în urma modernizării învăţămîntului în contextul măsurilor iniţiate pe plan republican.

Dacă în şcoala de cultură generală, educaţia muzicală s-ar fi desfăşurat fără acea întrerupere nejustificată, de mai mulţi ani, am fi fost şi în această direcţie la nivelul impus de exigenţele evoluţiei învăţămîntului de la noi din ultimii 20 de ani.

Din păcate, în momentul de faţă ora de muzică în planul de învăţămînt al şcolilor şi liceelor de cultură generală nu este asigurată nici în ceea ce priveşte existenţa ei cantitativă la toate nivelele, nici în ceea ce priveşte conţinutul, modul şi metodologia de lucru în cadrul acestei unice ore.

Studierea unor instrumente muzicale de suflat sau de coarde în cadrul orei de muzică în şcolile de cultură generală, ar putea constitui o metodă captivantă, un stimulent excelent al interesului şi apoi al pasiunii pentru muzică.

Prezenţa instrumentului muzical în viaţa copiilor şi tineretului, în fiecare casă, constituie un autentic suport pentru emanciparea muzicală a poporului, în vederea ameliorării estetice şi etice a comportamentului, a existenţei spirituale şi sociale.

Dacă radioul şi televizorul obligă la o receptare statică, instrumentul muzical stimulează pătrunderea activă, dinamică, creatoare, în vastul univers al muzicii, în spaţiul căruia, evoluţia este determinată obligatoriu de mişcare.

Fabricile de instrumente muzicale pot produce în serie instrumente muzicale ieftine şi specifice tuturor vîrstelor, profesorii de muzică pot deprinde utilizarea lor în cîteva cursuri organizate în vacanţă sau în consultaţii lunare cu specialiştii — ora de muzică devenind astfel şi pentru profesori şi pentru elevi un prilej de lucru eficient şi plăcut. Aceasta ar putea în viitor duce nu numai la păstrarea orei de muzică în toate unităţile de învăţămînt de cultură generală preşcolare, şcolare sau medii, ci chiar la introducerea ei în institutele de învăţămînt superior.

Momentul actual indică necesitatea de a uni eforturile în vederea formării muzicienilor de specialitate cu acelea ale educaţiei muzicale a maselor cu scopul emancipării tuturor oamenilor din punctul de vedere al gustului pentru muzica de calitate, sprijinind prin aceasta echilibrul psihologic, care constituie una din cele mai importante pîrghii ale existenţei social-umane.

ZOLTAN ALADAR

PENTRU UN PROFUND MESAJ UMANIST

Noţiunea de răspundere socială a creatorului, după părerea mea, trebuie înţeleasă ca un fenomen foarte complex. Invidiez pe acei creatori care reuşesc să scrie lucrări numai sub imboldul inspiraţiei, fără să ţină seama cînd şi cine va audia opera creată, această atitudine dîndu-le posibilitatea să se situeze în avangarda încercărilor contemporane.

Cînd schiţez o lucrare, vrînd nevrînd, ca o idee obsedantă, mă urmăreşte gîndul că în ţara noastră există doar cîteva zeci de mii de melomani care iubesc şi înţeleg muzica simfonică şi de cameră, din rîndul cărora doar cîteva sute înţeleg şi pătrund înţelesul lucrărilor noastre noi şi complexe de acest gen. În schimb, există alte sute de mii de oameni care dispun de virtutea înţelegerii artei sunetelor, ceea ce reprezintă pentru noi un imbold, în acţiunea de apropiere de lucrările noastre contemporane „pretenţioase".

Învăţămîntul muzical, din păcate, încă nu a reuşit să rezolve această problemă spinoasă, şi rămîne în sarcina noastră, a compozitorilor să ne situăm permanent în fruntea luptei ce se duce pentru alfabetizarea muzicală şi dezvoltarea simţului muzical în rîndul maselor. Această luptă însă trebuie să o desfăşurăm nu prin vorbe, cuvîntări şi articole, ci în primul rînd prin lucrări care să cuprindă întreaga arie a muzicii, de la simple prelucrări de cîntece populare, destinate corurilor şcolare sau de amatori pînă la cvartete sau solo-sonate de vioară.

Se poate constata că, în general, creaţia românească din ultimele 5 decenii, cuprinde un orizont variat de producţii valoroase. În ce priveşte genul cel mai accesibil maselor, acela coral şi al cîntecului de copii se simte încă lipsa creaţiilor elaborate de maeştri consacraţi. Sînt convins că între două lucrări simfonice de amploare putem găsi loc pentru un cîntec destinat pionierilor. Neîndoios, astfel de creaţii, scrise cu măiestrie, ne vor aduce depline satisfacţii solicitîndu-ne o disciplină artistică severă tocmai prin reducerea la maximum a mijloacelor de expresie. Şi într-o piesă simplă ne putem verifica potenţialul artistic, mai ales atunci cînd creatorul respectiv are într-adevăr ceva de spus.

Compozitorul din zilele noastre este direct răspunzător ca fiecare cetăţean al ţării, potrivit gradului de cultură, gust, putere de înţelegere, să beneficieze de lucrări cu un profund mesaj uman, iar noi înşine să nu ne limităm la genurile preferate, ci să încercăm, cu exigenţă maximă, să abordăm cît mai variate genuri şi teme, nu doar cu scop de auto-exprimare şi perfecţionare componistică, ci şi cu acela de a educa permanent masele largi de ascultători, facilitîndu-le drumul spre zonele cele mai elevate ale artei sunetelor.

GEORGE PASCU

O CREAŢIE A ZILELOR NOASTRE

Acum cincizeci de ani, în oraşele reşedinţă de judeţ, fanfara militară, care cînta la grădina publică, şi corul de la catedrală erau singurele formaţii care puteau oferi periodic melomanului sau tînărului dornic de cultură o anumită muzică. De multe ori într-o remarcabilă ţinută artistică. În general însă, nivelul era precar.

Astăzi radio-televiziunea duce muzica în cel mai ascuns sat de munte. În cea mai modestă locuinţă poate fi văzută şi auzită Filarmonica din Bucureşti sau cea din Boston.

Antenele de televiziune împodobesc sute de mii de căsuţe de ţară. Cultura muzicală pătrunde adînc făcînd ca arta sunetelor să devină o necesitate cotidiană.

Dar aş vrea să amintesc şi de un alt fapt. Nu numai pe calea undelor vine muzica în depărtate colţuri de ţară. La liceul din Moldoviţa o filarmonică dă concerte „pe viu", în sala Palatului Culturii din Arad elevii liceului pedagogic asistă la concerte-lecţii special destinate lor, la Hîrlău o altă filarmonică demonstrează calităţi expresive ale instrumentelor în faţa unei săli pline de elevi, iar pionierii din Bacău urmăresc cu interes un concert cu muzică despre copii sau creată de copii.

Şi pe tot întinsul ţării noastre, filarmonicile, operele şi secţiile muzicale ale bibliotecilor învaţă tineretul să asculte muzica bună şi-i deprinde să o deosebească de cea de duzină.

Proliferarea muzicii pe cale mecanică poate avea urmări nefaste dacă o acţiune paralelă nu este dusă cu tenacitate şi cu consecvenţă.

Noi muzicienii şi muzicologii avem o imensă răspundere pentru viitorul copiilor şi adolescenţilor de azi. Printre alte mari obiective ale artistului este şi acela de a nu lăsa ca arta să fie rău înţeleasă. De noi depinde dacă mîine muzica va fi drog sau factor de sănătate spirituală şi morală.

Paralel cu creaţiile muzicale izvorîte din conştiinţa unui artist vrednic de misiunea lui, trebuie să întreţinem neîncetat lupta ca aceste creaţii să ajungă unde trebuie şi să fie înţelese plenar.

La Biblioteca municipală din Iaşi, cu concursul a două tinere muzicologe, se dau săptămînal audiţii pe disc în săli populate pînă la refuz de către tineri

care pînă ieri se delectau doar cu muzică „beat" la tranzistor, pe trotuare.

Mă gîndesc că în condiţiile oferite azi tineretului pentru a se apropia de marea muzică, pentru a se hrăni din aceste imense valori spirituale mai sînt încă multe de făcut. Mai ales pentru a-i apropia de creaţia simfonică şi de cameră, românească.

Am cere oare prea mult compozitorilor să scrie, fără rabat artistic, o muzică destinată tinerilor, cu o tematică adecvată? În orice stil, dar fără experimente teribiliste. Să fie însă convingători.

Şi oare n-ar fi nimerit ca tineretul (care citeşte pe nerăsuflate „Sportul") să aibă o revistă muzicală a lui? Scrisă pentru tineri şi chiar de ei.

Avem o creaţie muzicală românească a zilelor noastre foarte puţin cunoscută de tineri. La unele cercuri de „Prieteni ai muzicii" a început să fie cerută muzică de Brahms şi de Reger. S-a primit bine chiar Penderecki. Pentru a ajunge să se solicite piese româneşti contemporane, avem nevoie de lucrări „de tranziţie", cu teme îmbietoare, cu teme din marea noastră istorie.

Cînd în patrimoniul muzicii noastre din ultimul pătrar de veac numărăm oratorii ca *Tudor* sau *Miorița*, cînd de la *Cvartetul* de Marţian Negrea pînă la ultimul cvartet de W. Berger găsim atîtea mari izbucniri, cînd sonata şi simfonia românească este o prezenţă certă prin lucrările unui Toduţă sau ale unui Ştefan Niculescu, cînd concerte ca acelea ale unui Capoianu, Bentoiu sau Vieru pot rivaliza cu creaţiile similare de pretutindeni, e păcat ca aceste valori să nu poată fi încă receptate.

Vorbind tinerilor despre premiile obţinute de atîţi compozitori români în străinătate, mi-au fost cerute lucrări ale acestora. La audiere — descumpănire, deoarece le păreau ermetice. Iată de ce cred că mai avem încă multe de făcut pentru ca muzica noastră şi a altora să nu devină *musique d'ameublement*.

Să ne mobilizăm forţele creatoare, dînd tineretului multă muzică de valoare. Şi pe lîngă aceasta o revistă şi cărţi, multe cărţi despre muzică. Numai aşa răspundem înaltei noastre chemări.

BORIS COBASNIAN

ÎN ORAŞUL DE PE MALUL MĂRII

În oraşul de pe malul mării, aniversarea semicentenarului Partidului s-a împletit armonios cu pregătirile pentru primirea oaspeţilor din ţară şi de peste hotare, bilanţul activităţii noastre, a muzicienilor, ne apare rodnic, chemîndu-ne la noi eforturi creatoare.

Aşa de exemplu, Teatrul liric din Constanţa, pe lîngă repertoriul foarte variat de operă, operetă şi balet pregătit pentru publicul românesc, are incluse în repertoriul stagiunii estivale şi o serie de lucrări cîntate în original ca de exemplu *Voievodul Ţiganilor* şi *Liliacul* de Johann Strauss, *Cio-Cio-San* de Puccini etc. care sînt vizionate de turişti străini.

Pentru popularizarea creaţiei originale, opereta *Ana Lugojana* de Filaret Barbu a fost pregătită în limba germană, de asemenea în întîmpinarea turiştilor străini.

Atît iubitorii de muzică din ţară cît şi cei străini au avut cuvinte de laudă la adresa spectacolelor prezentate la Teatrul liric din Constanţa.

Nu putem trece cu vederea şi unele neajunsuri ale repertoriului nostru, cu atît mai mult cu cît ele vizează repertoriul original de operă şi operetă. Cu regret constatăm lipsa aproape totală de librete valoroase pentru operă şi operetă. Chiar dacă muzica unor lucrări originale este valoroasă, este sortită aproape invariabil eşecului din cauza libretelor. Citez opereta lui Viorel Doboş *Nimfa litoralului* pe care am dirijat-o şi care relevînd o muzică expresivă, nu a rezistat din cauza libretului.

Viaţa ne oferă la fiecare pas un orizont nesfîrşit de subiecte care aşteaptă a fi tratate artistic iar publicul este dornic de lucrări care să-l emoţioneze.

ŞTEFAN LAKATOŞ

ACEST SALT ÎN ISTORIE

Petrecîndu-mi copilăria pe plaiurile Lugojului, am avut prilejul să cunosc muzica populară din această regiune a ţării, ascultînd împreună cu alţi copii, cu ocazia unor serbări, minunatul folclor. Această muzică şi-a lăsat în sensibilitatea mea o adîncă amprentă.

Primele îndrumări în muzică le-am primit ca copil la Blaj de la clasicul muzicii româneşti Iacob Mureşianu. Pot afirma, că cunosc muzica românească de la primul contact al învăţămîntului meu muzical. În această împrejurare, în cercetările mele de mai tîrziu în domeniul istoriei muzicii, în lucrările de documentare am căutat totdeauna să urmăresc concomitent evenimentele trecutului muzical al poporului român şi al naţionalităţilor conlocuitoare. Am fost primul istoriograf muzical care a scos în tipar în

limba maghiară „Istoria culturii muzicale românești". În teza mea de doctor în filozofie al Universității din Cluj am ales ca temă „Istoria și literatura cîntecului popular românesc și literatura sa", lucrarea a fost publicată în 1939. Am convingerea că numai prin studierea concomitentă a trecutului muzical în ansamblul său ajungeam la constatări științifice autentice. O cunoaștere complexă, a culturii noastre naționale va avea drept rezultat o înțelegere mai profundă și mai eficace a oamenilor care trăiesc pe aceleași plaiuri. Prin această prețuire sinceră și reciprocă opera de desăvîrșire a construirii socialismului se va desfășura cu și mai multă impetuozitate.

Sînt istoriograf muzical de cca cincizeci de ani și lucrez și azi aproape zilnic în arhive și biblioteci, căutînd o documentare cît mai vastă în domeniul trecutului nostru muzical. În munca mea am primit totdeauna prețuirea și ajutorul Partidului, precum și al tuturor forurilor de specialitate. Drept recunoștință mi s-a decernat ordinul muncii cl. III. Pentru rezultatele obținute în domeniul cercetărilor, și pentru publicațiunile mele am fost numit în 1949 profesor de istoria muzicii la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj. În 1955 am primit postul de cercetător principal la Academia R.S.R. filiala Cluj. Azi sînt în vîrstă de 76 ani și lucrez în domeniul documentărilor muzicale.

În prezent mă preocupă trecutul muzical al orașului Cluj, o lucrare de cca două volume în care încerc a arăta cum a ajuns cultura noastră muzicală la nivelul înalt de azi.

Viața muzicală a Clujului s-a dezvoltat după eliberare în așa măsură încît orașul a devenit a doua capitală muzicală a patriei. Fără ajutorul și sprijinul permanent al Partidului și al Statului, acest salt calitativ nu ar putea fi închipuit.

Muzica este un instrument important în acțiunea de cunoaștere și înțelegere a lumii. În consecință, ridicarea nivelului muzical al poporului nostru reprezintă interesul tuturor celor ce muncesc. Din acest considerent, fiecare muzician al patriei are obligația de a se autoperfecționa și a activa cu toată puterea de care dispune, în vederea dezvoltării și mai convingătoare a artei muzicale în această țară.

ADRIAN RAȚIU

PE ORBITA ARTEI UNIVERSALE

Afirmăm astăzi, cu toată convingerea, că muzica noastră se află într-un moment de înflorire fără precedent. Nu sînt declarații de circumstanță, succesul muzicii românești constituind o realitate probată de nenumărate ori. Nu sînt nici cuvinte de încurajare, menite să întrețină un anumit elan creator, fiindcă efervescența artistică există de mai mulți ani fără să fi dat semne de oboseală. Cu atît mai puțin nu sînt doar niște exclamații lirice, ușor naive, lipsite de temeiul comparațiilor. Tocmai comparația momentului actual cu diferite momente din trecutul muzicii noastre ca și cu situația prezentă din alte țări ne îndreptățește să susținem cu toată siguranța că ceea ce se realizează la noi astăzi atinge adeseori înalta valoare internațională.

Prima înscriere a muzicii românești culte pe orbita artei universale a fost realizată prin aportul unei singure personalități, George Enescu. Astăzi se face simțită o contribuție colectivă masivă, numărul muzicienilor care participă fiind impresionant de mare. Cred că aspectul acesta trebuie cu deosebire relevat : avem muzicieni octogenari activi, și care scriu o muzică foarte actuală, avem cîteva generații de creatori consacrați, precum și tineri în care ne putem pune toate speranțele. Frontul componistic se continuă astfel neîntrerupt pînă la cei mai tineri, încă pe băncile conservatoarelor, dintre care unii s-au și dovedit compozitori autentici. Cu ani în urmă apariția unei lucrări de valoare căpăta semnificația unui eveniment. Astăzi a devenit un fapt normal, care riscă să treacă aproape neobservat. Și cu aceasta am ajuns la ceea ce s-ar putea numi dezavantajele abundenței, ale unei supra-producții artistice (chiar dacă de calitate). Ne aflăm poate în situația în care acumulînd un număr mare de lucrări valoroase, la care se adaugă mereu altele nu mai puțin lipsite de interes, începem să depășim posibilitățile de absorbție ale actualei „piețe" muzicale (interpreți, formații, organizare de concerte, public). Sau, ca să ne menținem în sfera artei, asemenea marilor muzee nu mai putem expune decît un număr restrîns de opere în sălile destinate publicului, restul umplînd bogatele depozite din subsoluri. Va fi bine venită de acum înainte o mai riguroasă selecție a valorilor, începînd chiar de la autori, care pot deveni primii și cei mai severi critici. La nivelul actual al artei noastre o lucrare bine scrisă, corectă sau numai promițătoare, nu mai interesează. Trebuie să urmărim deci ca lucrările cele mai valoroase să fie difuzate mai repede și în condiții cît mai bune. Nu este necesară numai prima audiție promptă ci și o reluare periodică a ei, astfel încît să poată intra în conștiința publicului.

În sfîrșit, dintre lucrările care se vor fi detașat ca importanță în mod cu totul deosebit, trebuie alese acele opere reprezentative care să pătrundă în circuitul muzical internațional. Pînă acum muzica românească nouă a fost primită cu un real interes

peste hotare, dar contactele au fost sporadice și întîmplătoare. „Trăim un moment istoric care ne obligă, și trebuie să ne folosim de prestigiul nostru politic mereu crescînd ca să facem cunoscută literatura română tuturor țărilor lumii" scria de curînd Prof. univ. Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Aceeași obligație ne revine nouă de a ne face cunoscută muzica pretutindeni în lume. Condițiile sînt mai ușoare decît în cazul literaturii, mereu confruntată cu problema spinoasă a traducerilor. Va trebui să folosim, cu cît mai multă pricepere, toate căile posibile : turneele artiștilor români peste hotare, concursul unor artiști străini de prestigiu, colaborări cu casele de discuri și de editură, participări organizate la festivaluri de muzică contemporană și mai ales organizarea la noi a unui asemenea festival. Arta noastră contemporană are toate șansele de a ocupa, pe plan mondial, locul pe care-l merită.

GEORGE ZAHARESCU

SLUJITORI AI ARTEI LIRICE

Sînt unul din cei trei absolvenți ai secției de Regie de Operă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" care mai continuă să activeze în cadrul unei instituții lirice. Despre ceilalți șapte care completau întreaga serie se spune că au „trădat" cauza, cei mai mulți supunîndu-și destinele programelor onoratei instituții a Societății Radioteleviziunii. În această răscruce în care a nimerit genul de operă, cînd alte și tentante formule de activitate spirituală sustrag sistematic zeci și sute de spectatori din rîndurile celor cu care eram obișnuiți să fim înconjurați, cînd tinerei generații cu dificultate îi dăm convingerea că „genul n-a murit", că poate fi și el contemporan ca oricare altul, dacă bineînțeles se reușește practic depășirea cuvintelor mari și frumos sunătoare, e greu să-ți ții cumpătul, să te aduni și să lupți cu convingerea că aperi un adevăr și nu imaginea unei himere. Știi că marea majoritate a celor care slujesc arta lirică acuză înaltul grad de tehnicitate al epocii noastre și bineînțeles toate derivatele sale cunoscute : oboseala psihică, nevoia de comoditate, jazzul ca stimulent și corespondent temperamental, idolatria pentru aparate audeo supraperfecționate, extinderea turismului etc. Sînt toate niște adevăruri care probează necontestat evoluția umană. Și cu toate că noul, ca un deziderat al omului modern, a pătruns aproape peste tot aidoma suflului unei revoluții, genul liric, genul ale cărui resurse inepuizabile și nebănuite zac nefolosite încă, se zbate neputincios între viață și moarte, după unii autori, cu indiferența apatică a suferindului congenital, rămînînd datorită mai multor și complexe cauze mult în urma procesului înnoitor la care au fost supuse toate celelalte arte ce-i dau atributul de sincretism : poezia, cîntul, interpretarea, pictura, muzica. Activînd într-un asemenea context, în general similar pe mai multe meridiane ale globului — fapt care bineînțeles nu scuză — poți fi uneori și de ce să nu zicem deseori, martorul senzației neplăcute că poți deveni fără să vrei „funcționarul muzeului artei lirice", însărcinat cu conservarea exponatelor, și cu descrierea lor duminica dimineața pentru generația născută între anii primului război mondial. E poate dură afirmația mea, dar de ce s-o ocolim, ea reprezintă de altfel punctul de vedere al unor creatori de certă valoare de pe tărîmul artei teatrale, este concluzia la care au ajuns mai multe colocvii și simpozioane internaționale, este de fapt ceea ce se cheamă uneori REALITATEA. Cu fluctuații în calitatea realizărilor pentru că în artă nu tot ceea ce gîndești poate și reușí, în dispută cu „mai bătrînii" meseriei și uneori și cu cronica de specialitate, scrisă uneori de pe aceleași poziții conservator-tradiționaliste, mi-am pus întotdeauna cu încăpățînare problema revitalizării artei lirice, redistribuirii ei maselor largi de spectatori de pe pozițiile unui angajament creator total, folosind din plin uriașele posibilități de care dispune genul pe linia modalităților lui de expresie. Așa cum spuneam mai sus, nu întotdeauna am reușit, dar bilanțul celor realizate mai ales în mijlocul celor cu care am colaborat, dirijori, scenografi, interpreți, e în măsură să mă bucure pentru că „respectul față de tradiție" nu s-a făcut cu ochii legați, pentru că n-au mai fost fetișizate soluțiile cutărui sau cutărui maestru, pentru că s-a înțeles că gustul și pretențiile celor cărora ne adresăm sînt în continuă prefacere și din ce în ce mai exigente, pentru că teatrul, televiziunea și cinematograful ne-au obligat și ele să părăsim limbajul pentru domnișoare în crinolină și pentru că viața, viața cu uriașele ei prefaceri sociale nu poate ierta să activezi în continuare de pe pozițiile sec. XIX — „secolul de aur al operei" — apărîndu-ți miopia în numele TRADIȚIEI și acuzînd de incultură pe cei care bineînțeles te ocolesc din ce în ce mai mult din cu totul alte cauze. Cam așa văd eu problema răspunderii artistului față de epoca sa. Cei care se vor supăra sau care au altă părere să mi-o argumenteze. Dar nu în scris, nu teoretizînd ci numărînd ascultătorii. E o invitație adresată tuturor colegilor mei în scopul unirii eforturilor noastre, a folosirii din plin a condițiilor materiale de care dispunem, a afirmării mai pregnante a unui gen de artă căreia noi, slujitorii ei, i-am putea dărui un nou „secol de aur".

ACORDURI

Sînt nenumărate creaţiile care s-au născut cu gîndul la cei cincizeci de ani ai Partidului nostru. Dintre acestea, acelea care au o pondere numerică sînt cîntecele de masă. Au fost realizate o serie de lucrări de compozitorii Ion Crişan *(Identitate, Cîntec nou, Vatra Dorului, Răsună cînt, Omagiu Partidului, Marş sportiv)*, Sava Ilin *(Credinţă în Partid, Culorile ţării, Dragoste pentru Partid, Glas de bucium, Sub flamura Partidului, Cooperatorii, Partidului, Za plan;* (în limba sîrbă), Richard Oschanitzki *(Griviţa,* pe text german), Mircea Hoinic *(Eroii din legendă)*.

Ion Crişan este autorul unei *Uverturi jubiliare* pentru orchestră, în paginile căreia este utilizat un fragment al *Internaţionalei.* De numele compozitorilor Vasile Ijac şi Alma Cornea Ionescu se leagă două piese pentru pian, dedicate aniversării Partidului *(Preludiu* şi respectiv o *Suită pe teme folclorice).* Compozitorul Ovidiu Manole, colaborator al Filialei Timişoara a Uniunii compozitorilor consacră evenimentului festiv un balet intitulat *Fecioare carpatine,* inspirat din legende populare.

Nu numai creatorii de muzică sînt acei ce se aliniază la marele front al sărbătoririi. Numeroase acţiuni au fost întreprinse. Toate sînt închinate marii aniversări. Membrii Filialei timişorene a Uniunii Compozitorilor au întreprins cîteva deplasări la unele case de cultură şi cămine culturale (Lugoj, Buziaş, Chizătău) unde în cadrul unor întîlniri cu membrii formaţiilor corale, cu activişti culturali şi profesori de muzică au avut loc discuţii referitoare la creaţia compozitorilor timişoreni şi au fost audiate numeroase compoziţii ale acestora. Filiala timişoreană a înfiinţat — în colaborare cu comitetul judeţean UTC — un *Studio de informare muzicală* în cadrul căruia se discută probleme legate de creaţia muzicală, se explică şi se exemplifică creaţiile diferitelor epoci ale istoriei muzicii româneşti şi universale. Activitatea studioului este coordonată de muzicologul Lalislau Füredi. Muzicologul Izolda Erdely va vorbi tineretului timişorean despre acţiunile şi manifestările muzicale desfăşurate în anii de ilegalitate a partidului nostru.

Creaţia muzicală românească este prezentă în aceste săptămîni şi în manifestările muzicale timişorene. Filarmonica de Stat „Banatul" a inclus recent în programul unui concert, *Cantata anilor lumină* de Anatol Vieru ; corul a susţinut un concert festiv la Timişoara şi altele în deplasare cu lucrări ale compozitorilor români. Va avea loc un concert simfonic festiv ce va fi închinat, în întregime, semicentenarului. Facultatea de muzică a Universităţii din Timişoara susţine o serie de concerte camerale care se înscriu în şirul manifestărilor festive, corul şi orchestra de cameră vor apare cu un program festiv, dirijat de Ion Românu şi Damian Vulpe, în care vor răsuna creaţii ale lui Enescu, Jora, Cuclin, Gh. Dumitrescu, Sabin V. Drăgoi, N. Ursu, D. Popovici. etc. Opera de Stat sărbătoreşte momentul, prin spectacolul festiv cu *Pădurea Vulturilor* de Tudor Jarda.

ION CRIŞAN

DAN VOICULESCU

CUVINTE PILDUITOARE

Incontestabil, muzica românească a ajuns să cunoască azi faza cea mai înaltă din istoria dezvoltării ei ; acest nivel e ilustrat atît ca suprafaţă, la dimensiuni nicicînd cunoscute trecutului, cît şi în profunzime, deci ca valori autentice în cele mai diferite genuri. S-a putut ajunge aici numai datorită noilor condiţii ce au determinat manifestarea cît mai deplină a capacităţilor creatorilor noştri, datorită libertăţii de creaţie, datorită sprijinirii şi promovării în general judicioase a valorilor.

Ne-am obişnuit însă ca — atunci cînd facem un bilanţ — să ne preocupe mai ales dezvoltarea viitoare, de perspectivă. Tocmai în acest sens, cuvîntarea Tov. Nicolae Ceauşescu, Secretar General al P.C.R., rostită la întîlnirea cu creatorii de artă este mai mult decît pilduitoare. Problemele de o excepţională importanţă, ridicate în această cuvîntare, atestă cu prisosinţă o orientare consecventă a politicii noastre culturale, în care grija pentru creşterea şi sprijinirea noilor generaţii de creatori stă alături de indicaţiile legate de caracterul naţional, de conţinutul umanist şi socialist al creaţiei noastre, de orientarea ei ideologică, sau de preocuparea dezvoltării necontenite a contactelor culturale, în scopul propagării la rangul internaţional a artei noastre.

Dar, înainte de toate, cred că trebuie citat şi reţinut acel pasaj din cuvîntare, în care se pune atît de vibrant problema necesităţii realizării acelor condiţii menite să ducă la o *adevărată specializare a creatorilor de artă,* condiţie primordială a unor realizări superioare : *„Să creăm într-adevăr condiţii ca fiecare artist să se poată dedica plenar, în domeniul lui de activitate, unei munci intense, rodnice, pentru a realiza opere de artă cît mai valoroase".*

La această rotundă şi bărbătească aniversare, cuvinte ca acelea de mai sus au un caracter angajant, deschizător de perspective, tot aşa cum angajată şi aservită nobilelor ţeluri ale omului nou, ale vieţii noi, trebuie să rămînă creaţia noastră artistică.

ION BUZEA

VORBIND DESPRE VIAŢA MEA

Vorbind despre viaţa mea, despre ceea ce am reuşit să realizez în ultimul deceniu, am sincerul sentiment că oglindesc destinul comun al întregii generaţii care s-a format sub semnul luminos al contemporaneităţii socialiste. Nu sînt o excepţie ci reprezint, asemenea multor altor tineri care au pornit pe drumul afirmării artistice, rezultatul firesc al îmbinării muncii cu condiţii excepţionale de pregătire profesională, condiţii prin care România socialistă şi-a impus valorile pe meridianele lumii. Vocaţia profesiunii mele şi-a găsit posibilităţile de concretizare în calda înţelegere a profesorilor Conservatorului şi a cîntăreţilor Operei române din Cluj, prilejuindu-mi intrarea în viaţa artistică sub semnul celor mai exigente îndrumări pedagogice. O etapă definitorie, participarea la cel de al II-lea Concurs internaţional „George Enescu", decernarea premiului I la secţia canto a fost momentul decisiv al „lansării" în munca solistică lirică. Dar, ar trebui să adaug la aceasta lunile petrecute în Italia, datorită bursei oferite de statul român, pentru perfecţionare, pentru ca să explic de ce şi cum, asemenea altor tineri, am putut depăşi stadiul pregătirilor şi am avut forţele necesare înfruntării dificilei cariere de cîntăreţ de operă. Publicul român are meritul de a fi hotărît asupra evoluţiei mele ulterioare. Nu este un secret că majoritatea rolurilor abordate pînă acum le prezint întîi pe scena Operei române, pentru a-mi da seama dacă intenţiile mele, eforturile mele, corespund exigenţelor culturii muzicale româneşti, care este binecunoscută prin severitatea aprecierilor. Dar de-abia în momentul în care am apărut pe o importantă scenă de operă de peste hotare — Teatrul Volksoper din Viena — am înţeles deplin marea răspundere ce mi-o asumasem. Deveneam, deodată, reprezentantul unei şcoli de cînt, al unei ţări. Succesul meu nu era comentat ca un rezultat izolat, ci ca un semn al nivelului artistic al românilor. Îmi sînt dragi aceste emoţii, de fiecare dată foarte mari, cu care apar în faţa unui public străin — fie cel din Viena, Hamburg, Praga, Budapesta, Berlin, New-York, Atena sau alte centre importante de operă. Ştiu că sînt emoţiile unui om care face cunoscută ţara sa, care doreşte să demonstreze şi să convingă. Nu sînt singurul muzician care şi-a asumat această misiune. Mulţi alţii, instrumentişti, dirijori, cîntăreţi, ansambluri vocale, orchestrale sau de operă îndeplinesc cu aceeaşi conştiinţă astăzi, rolul de propagatori ai culturii româneşti peste hotare. Pe toţi îi uneşte însă aceeaşi datorie nobilă, pentru care eforturile nu se cer precupeţite. Căci, repet, dacă am putut realiza ceva, dacă am îndrăznit să-mi cristalizez visurile, aceasta reprezintă o mică parte dintr-un imens ansamblu ideologic şi social, care proiectează viitorul României la dimensiunile epopeice ale istoriei sale de secole. Nici un efort nu este inutil — repet — pentru a mulţumi şi a contribui la edificarea acestui viitor, care am văzut cu toţii că este rodul vieţii noastre.

LIVIU COMES

SÎNTEM MÎNDRI

Viaţa muzicală românească se află astăzi într-o efervescenţă fără precedent, datorită condiţiilor excepţionale oferite atît creaţiei cît şi artei interpretative. Rezultatele obţinute cu ocazia diferitelor confruntări şi competiţii internaţionale atestă valoarea contribuţiei româneşti în contextul muzicii contemporane universale.

Aceste realizări, rod al muncii oamenilor noştri de artă, au în acelaşi timp la bază activitatea permanentă şi neobosită a instituţiilor de învăţămînt muzical, cu rol hotărîtor în descoperirea, instruirea şi desăvîrşirea tinerelor noastre talente. Din acest motiv succesele muzicii româneşti sînt tot atîtea succese ale învăţămîntului nostru muzical.

Alături de formarea artiştilor de mare prestigiu, învăţămîntul muzical mai are o sarcină, deosebit de importantă, şi anume aceea de a contribui la atingerea unui nivel cît mai înalt de cultură muzicală în ţara noastră. Cultura muzicală reprezintă climatul în care înfloreşte arta muzicală. Între performanţele de răsunet internaţional ale vîrfurilor noastre artistice şi gradul de cultură muzicală a maselor trebuie să existe un raport firesc. Pătrunderea muzicii în masele largi este o problemă de educaţie, iar aceasta se face în şcoală. Conservatoarele noastre promovează în fiecare an generaţii de absolvenţi al căror rol este de a dezvolta interesul, gustul şi dragostea tineretului pentru muzică. De aceşti educatori, de temeinica lor pregătire, de pasiunea lor, depinde realizarea acelei culturi muzicale care să constituie cadrul favorabil al unei reale promovări a artei noastre creatoare şi interpretative.

Ne bucurăm şi sîntem mîndri de apariţia fiecărui astru pe firmamentul muzicii noastre. Avem însă nevoie în acelaşi timp şi de o adevărată armată, compusă din cei ce se intitulează simplu „muzicieni", cu rîvnă pentru interesele culturii noastre, care să-şi cunoască bine profesiunea şi să fie capabili a-i învăţa şi pe alţii. Munca lor pare modestă şi se desfăşoară în tăcere, dar ei lucrează la o mină de aur, deoarece făuresc ambianţa culturală în care apar valorile artistice ale poporului nostru, atît prezente cît şi viitoare.

CREAŢIA ROMÂNEASCĂ

Revista *„Music and Musicians"*, nr. 2 din octombrie 1970 publică articolul *„Moştenitori ai lui Enescu"* semnat de *John Sutcliffe*, din care spicuim :

Compozitorii români şi-au dat seama — la început poate în mod inconştient, dar mai tîrziu într-un mod cît se poate de deliberat — că drumul spre exprimare originală poate fi găsit pe de o parte prin exploatarea bogăţiilor tradiţiei populare orale şi dezvoltarea principiilor ei, iar pe de altă parte prin realizarea unei sinteze care provine din asimilarea principalelor curente ale muzicii contemporane.

Acest principiu poate fi remarcat în opera lui Enescu, principala moştenire a muzicii moderne româneşti şi o bază favorabilă pentru progresele din ultimii ani. Ideile lui Enescu, deşi nu totdeauna aplicate la propria sa muzică, vădesc o intuiţie de geniu cu privire la căile de dezvoltare a muzicii moderne. Unele caracteristici care pot fi descoperite în ultimele sale lucrări reprezintă o serie de tendinţe foarte surprinzătoare pentru acei care cunosc doar creaţiile sale timpurii ca Rapsodiile Române şi Simfoniile. Găsim aici pătrimi de ton, îngrămădiri de note, cromatism total, foarte rafinate, aproape pointiliste, o orchestraţie care se apropie de „Klangfarbe", îmbinată cu tehnici tipice ale muzicii româneşti : stil monodic în Preludiul la unison din Suita I, intermitentă polifonie şi heterofonie — care toate au fost dezvoltate de generaţia mai tînără de muzicieni.

Testamentul lui Enescu este Simfonia de cameră (1954) scrisă cu un an înainte de moartea sa şi executată pentru întîia oară sub conducerea lui Constantin Silvestri în 1956. Cu această lucrare Enescu a dovedit a fi mult mai mult decît fondatorul unei şcoli naţionale de compoziţie : el a fost în mod evident tatăl muzicii româneşti moderne. O asemenea evoluţie neobişnuită în stilul muzical face foarte dificilă categorisirea sa. Criticul francez Jacques Longchampt explică apariţia unei asemenea personalităţi ca expresie a unei întregi civilizaţii admirabile : „Enescu a fost primul mare muzician al României — şi pînă în prezent singurul în care recunoaştem clasicismul şi romantismul şi spiritul muzicii populare româneşti. Astfel, într-o sinteză de geniu, Enescu a adus la maturitate o tradiţie completă, în timp ce în alte ţări un fenomen analog a fost opera multor generaţii".

Moştenirea lui Enescu este importantă pentru România, nu numai din punctul de vedere al tehnicii muzicale, ci şi din cauza unei calităţi de lirism specific în personalitatea sa, — un fel de exprimare ce poate fi identificată cu uşurinţă în lucrările cele mai recente ale tinerei generaţii, oricît de diferit orientate ar fi ele din punct de vedere tehnic. O mişcare caracteristică a anilor '60 a fost crearea de lucrări închinate lui Enescu, aproape toate purtătoare ale unei atmosfere tipice pentru acela căruia îi erau dedicate. Astfel este „Omagiu lui Enescu" (1960) de Theodor Grigoriu, care a realizat şi o foarte reuşită transcriere orchestrală a melodiilor lui Enescu pe versuri de Clément Marot ; de asemenea „Sonata pentru vioară" a lui Pascal Bentoiu, compusă în spiritul lui Enescu, muzica de cameră şi corală a compozitoarei Myriam Marbe, o serie de sonate de Dan Constantinescu — mai curînd o combinaţie Enescu-Messiaen — precum şi o „Simfonia brevis" (1961) şi „Incantaţii" de Cornel Ţăranu, pentru a menţiona doar cîteva. În unele cazuri a existat o evoluţie în sensul unei îndepărtări de sinteza serial-modală caracteristică acestor lucrări, dar în ciuda stilurilor foarte avansate utilizate de unii din aceşti compozitori, în prezent, tot mai pot fi descoperite ecouri provenind de la Enescu.

În zilele noastre, muzica modernă românească îşi demonstrează excepţionala vitalitate şi vigoare, cu o serie amplă de stiluri şi personalităţi. Există o masă solidă de producţie care oferă o oarecare asigurare împotriva eşecului. Dezvoltarea avantgărzii nu reprezintă o rupere de tradiţie, de foarte puternica tradiţie autohtonă.

Dezvoltarea unor mijloace noi este foarte adeseori bazată pe o continuare, de pildă, a modalismului foarte bogat, prezent în minunatele oratorii ale lui Paul Constantinescu şi Sigismund Toduţă, sau pe neliniştea cromatică ce străbate multe pagini din partiturile lui Mihail Jora, Zeno Vancea şi Ludovic Feldman, sau pe bogăţia melodică a lucrărilor lui Marţian Negrea, Ion Dumitrescu şi Tudor Ciortea. Progresele tehnice generate de căutarea unor mijloace noi nu sînt folosite doar de dragul lor ci sînt utilizate pentru a exprima o sensibilitate specifică. Astfel, rezultatele nu vădesc o ariditate a exprimării, ci mai curînd un anumit echilibru caracterizat nu printr-un stil violent, ci printr-o elegantă linie unică.

Plasat în contextul european, acesta are o afinitate clară cu lirismul lui Messiaen şi Boulez şi cu calitatea cantabilă a unor creaţii italiene. Aceste paralele sînt cu totul fireşti, ţinînd seama de felul în care Enescu a anticipat asemenea cuceriri cum este stilul „Păsărilor" lui Messiaen şi remarcînd extraordinara varietate ritmică prezentă în muzica populară românească. Comparînd Sonata a III-a pentru vioară a lui Enescu cu Bartók, Goléa a declarat : „Această lucrare în stilul muzicii populare româneşti a revelat dintr-o dată natura autentică a geniului lui Enescu. Aici apar investigaţiile unor compozitori ca Schönberg sau Webern, în direcţia dezvoltării melodiei „Klangfarben", combinate cu scara diatonică sau cromatică, tonală sau atonală, care a fost îmbogăţită şi transformată sub hegemonia treimilor şi pătrimilor de ton. Cu 20 de ani înainte de Messiaen, Extremul Orient a venit să îmbogăţească şi să revoluţioneze bazele muzicii occidentale. Această operă este indicatorul uimitor de avansat al sensului profund şi secret al întregii vieţi creatoare a lui Enescu". Este deci justificat să se vorbească despre afinitatea electivă dintre muzica modernă românească şi Messiaen.

Mai există un element comun : concepţia despre un infinit interval de timp muzical, cu totul străină Europei centrale — un interval de timp bazat pe contemplaţie şi calmă meditaţie. Această calitate este exprimată în opera marelui artist român Brâncuşi, care a exercitat o foarte puternică influenţă asupra compozitorilor din zilele noastre, aşa cum s-a dovedit din dezvoltarea a ceea ce pot fi numite elemente structuraliste în muzica românească. Multe lucrări i-au fost dedicate lui Brâncuşi, sau au fost intitulate după creaţii ale sale. De exemplu, ciclul lui Tiberiu Olah „Coloana infinită", „Poarta sărutului", „Masa tăcerii". Costin Miereanu şi-a intitulat una din lucrări „Omagiu lui Brâncuşi", iar „Simetriile" lui Ţăranu intră în aceeaşi categorie. Nici una din aceste lucrări nu este menită să ilustreze operele marelui sculptor. Scopul este mai curînd acela de a transpune într-un mediu nou unele idei despre proporţie sau reguli de simetrie. Asemenea gîndire structuralistă poate fi găsită în „Oda tăcerii", „Trepte ale tăcerii" şi „Crible" de Anatol Vieru, în „Arcade" de Aurel Stroe, în muzica sa pentru pian şi instrumente, în „Laude" I şi II, de asemenea în „Eteromorfie" de Ştefan Niculescu.

Aurel Stroe foloseşte de mulţi ani o maşină electronică, ca o parte a tehnicii sale compoziţionale. Anatol Vieru împreună cu Wilhelm Berger (autorul unui eseu, „Moduri şi proporţii") au elaborat un foarte interesant sistem modal. Din generaţia cea mai tînără compozitori ca Meţianu şi Nemescu şi-au bazat muzica pe un fel de speculaţie neotematică. În general, diferite realizări au fost prompt asimilate într-un mod de exprimare original. Există acum

o foarte liberă sinteză modală care combină elemente de pointilism şi de stil aleatoric în faza actuală de creaţie a lui Dan Constantinescu, a lui Alexandru Hrisanide, un pianist remarcabil, sau a lui Vasile Herman. Desigur, nu există categorii riguroase pentru aceşti compozitori, întrucît ei folosesc toţi mijloace variate de exprimare. Miereanu şi Costinescu, lucrînd la Paris şi la Köln, au creat cîteva partituri electronice : alţii au lucrat cu Stockhausen. La Conservatorul de muzică din Bucureşti există un studio electronic care este folosit adeseori pentru a obţine interesante efecte şi contorsiuni în muzica de film.

În mod simultan, Liviu Glodeanu şi alţii au obţinut succese considerabile în explorarea surselor folclorice, ca de pildă în noua sa operă în care un anumit arhaism a fost exploatat într-un mod cu totul modern, care poate fi denumit pre-modal. Recente cercetări muzicologice au descoperit valoroase manuscrise din veacurile XV şi XVI, contemporane cu celebrele fresce ale mînăstirii Voroneţ. Studii despre muzica bizantină au inspirat pe unii compozitori la crearea de muzică în acest stil sau la o continuare a acestui stil. Un asemenea material din surse originale a fost interpretat de corul „Madrigal", dirijat de Marin Constantin. Doru Popovici, unul dintre primii compozitori dodecafonici din România, care foloseşte un stil cantabil expresiv, similar cu Dallapiccola, avînd la originea creaţiei sale muzica lui Paul Constantinescu şi studiile bizantine ale lui I. D. Petrescu, a creat de-a lungul unui şir de ani lucrări inspirate de modalismul bizantin.

Sensibilitatea Europei de sud-est este întru totul diferită de cea a Europei centrale. Regiunea în care mitul lui Orfeu sau al lui Oedip s-a cristalizat mai întîi trebuie să-şi găsească propriile sale soluţii, iar acestea vor fi probabil contrarii sintezei aşteptate cu tehnicile seriale comune în Europa centrală. Desigur, românii, în ciuda originii şi limbii lor latine, sînt cei mai apropiaţi de religia şi tradiţia culturală a Greciei. Marea operă „Oedip" a lui Enescu şi tratările moderne ale legendei Iphigeniei şi ale lui Prometeu sînt mărturia acestui fapt. Dar cea mai importantă dintre toate este legenda populară autohtonă a Mioriţei, care apare ca prototipul poeziei româneşti de-a lungul veacurilor. Această poezie epică transmisă printr-o îndelungată tradiţie orală este plină de acel element de infinitate şi seninătate, care poate fi contribuţia specifică românească la cultura europeană. Raportul critic dintre alură şi interval de timp este preocuparea principală a muzicii moderne. Poate că germenul unei soluţii se găseşte la descendenţii muzicali ai lui Brâncuşi."

Din revista *„The World of Music"* nr. 3/1970 reproducem articolul criticului francez de origine română *Antoine Goléa*, intitulat *„Compozitori români. Antologie de muzică nouă românească publicată de Casa de discuri Electrecord Bucureşti"* :

„Pînă la războiul dintre anii 1940—1945, activitatea creatoare din muzica românească se plasa în sfera Occidentului. Cele două ţări care au influenţat cel mai mult pe compozitorii români între 1900 şi 1940 erau Franţa şi Germania, continuată de Austria. George Enescu, fondatorul şcolii româneşti moderne, şi-a făcut ucenicia succesiv la Viena şi Paris şi lucrările sale de tinereţe se află în acelaşi timp sub influenţa lui Brahms şi a maeştrilor francezi apăruţi din tradiţia lui Franck : Chausson, Duparc, mai ales Dukas. La fel ca acesta din urmă, Enescu va reuni în el curentul franckist şi cel debussyst şi ravelian, desigur cu ceva în plus : vîna specific românească, pe care o va ridica totuşi la rangul unui limbaj cu semnificaţie universală, aşa cum marele său contemporan Bartók proceda în acelaşi timp cu limbajul muzical popular unguresc, românesc, bulgăresc, arab şi cu alte limbaje.

Influenţa lui Enescu asupra compozitorilor români dintre cele două războaie mondiale a fost mai mică decît s-ar putea crede. Într-adevăr, aceşti compozitori au făcut totul pentru a se elibera de vraja unei personalităţi, vrajă care ar fi putut stînjeni propria lor activitate. Totuşi, urmîndu-i exemplul, aproape toţi şi-au desăvîrşit educaţia muzicală la Paris unde unii au şi trăit timp de mulţi ani (Marcel Mihalovici s-a şi stabilit definitiv aici). La fel ca acesta din urmă, un Filip Lazăr, un Mihail Jora au făcut parte, între 1930 şi 1940 din „Şcoala de la Paris". În realitate, ei erau mult mai „occidentalizaţi" decît Enescu ; aspectele specific româneşti tindeau să dispară din limbajul lor. Alţii, ca Ionel Perlea, care şi-a făcut studiile la Leipzig, s-au plasat sub influenţa germană, a lui Max Reger de exemplu, dar aceştia erau o excepţie.

Ca şi în Polonia, într-un fel mai puţin spectaculos dar poate mai eficace şi mai profund, tînăra muzică românească a explodat literalmente, potrivit veritabilelor sale aspiraţii. Nu trebuie să se creadă totuşi că aceste aspiraţii ar fi avut ca sens unic adoptarea fără condiţii a tinerelor tendinţe occidentale, ale serialismului integral ivit din lucrările unui Boulez, ale unui Stockhausen, ale unui Nono. Mai mult chiar decît membrii „Şcolii de la Paris" dinainte de război, tinerii muzicieni care începuseră să se manifeste spre anul 1960 se plasau din nou în şirul deschis de ilustrul maestru care se stinsese la Paris, în 1955.

Ei o făceau, din fericire, într-un bine definit spirit modern, personal, care n-avea absolut nimic epigonic. Şi totuşi, Enescu le arătase drumul, prin a sa Sonata III pentru vioară şi pian, ca şi prin opera sa „Oedip", întrebuinţînd treimea şi sfertul de ton, scările orientale considerate ca elemente de structură ale unui limbaj nou. În acelaşi fel compozitorii care au azi între 30 şi 40 de ani au integrat în lucrările lor un modalism de o extremă subtilitate, bazat atît pe muzica populară românească, cît şi pe limbajele modale europene şi asiatice. În ceea ce priveşte pe cei mai îndrăzneţi, au ajuns să folosească structurile seriale, fără niciun spirit de sistem de altfel, cu aceeaşi libertate cu care tinerii compozitori occidentali de azi folosesc, inventează sau reinventează aceste structuri, eliberaţi fiind de tirania serială integrală şi absolută a anilor 50.

Printre aceşti tineri compozitori români era fatal să existe personalităţi mai detaşate decît altele, talente mai evidente, inteligenţe mai active, mai originale, sensibilităţi mai profunde şi mai expresive. Tiberiu Olah, născut în 1928, prin lucrarea sa pentru orchestră „Coloana infinită", dedicată sculptorului Brâncuşi, este poate cel mai remarcabil dintre reprezentanţii tinerei şcoli româneşti. Îi urmează foarte aproape compozitori ca Anatol Vieru, născut în 1926, Doru Popovici, născut în 1932, Aurel Stroe, născut în 1932 şi mai ales Liviu Glodeanu, cel mai tînăr dintre ei — este născut în 1938 — al cărui Concert pentru pian, compus în 1960, este o lucrare în care o generoasă inspiraţie şterge şi transcende orice element de limbaj, într-o sinteză pur muzicală de o irezistibilă vervă. Cazuri aparte sînt reprezentate de Laurenţiu Profeta (născut în 1925) şi de Wilhelm Georg Berger (născut în 1929). Primul s-a consacrat mult muzicii pentru copii : cele „Şase piese umoristice" pe poeme de Tudor Arghezi, pentru cor de copii şi un grup instrumental în care domină percuţiile vibrante şi sunetele electronice, sînt, în acest sens, un model al genului. Wilhelm Georg Berger este un minunat violonist în marea tradiţie românească, nu numai a lui Enescu dar mai ales a admirabilei sale profesoare, Cecilia Niţulescu-Lupu, una din marile doamne ale Conservatorului din Bucureşti dintre cele două războaie, bogat în pedagogi de prim ordin. Atît Profeta cît şi Berger rămîn credincioşi unui limbaj tonal lărgit, profund natural şi armonios în esenţă, unul pentru că se adresează copiilor, celălalt pentru că se încredinţează de preferinţă viorii şi altor instrumente de coarde."

Note culese şi traduse de ILEANA RAŢIU

INTERVIURI: LAWRENCE FOSTER

Aţi condus cîteva dintre simfonicele Filarmonicii bucureştene. Aţi mai dirijat şi în alte centre muzicale ale ţării. Mi-aş permite să vă invit la o discuţie despre viaţa muzicală românească...

Pasionantă invitaţie... Nu uitaţi că în ultimele concerte am dirijat şi o piesă românească. Am putea aborda deci şi cîteva probleme legate de creaţia componistică.

S-o luăm metodic. De cînd au început legăturile Dvs cu viaţa muzicală a României ?

Din anul 1967, cînd am sosit în ţară ca asistent al lui Zubin Mehta cu prilejul turneului Orchestrei Simfonice din Los Angeles. Atunci am stabilit o primă legătură cu instituţiile muzicale româneşti.

Şi peste doi ani v-aţi reîntors ca dirijor...

Exact.

În ce oraşe aţi fost programat cu prilejul acestui prim turneu ?

Tg. Mureş, Oradea, Arad, Iaşi...

Avînd în program ?

Simfonii de Berlioz, Schumann, concerte de Brahms, Mendelssohn-Bartholdy. Turneul a constituit pentru mine una dintre cele mai interesante experienţe muzicale. Despre oraşul Tg. Mureş nici nu auzisem. Am găsit însă aici o orchestră de nivel european care muncea cu o rară conştiinciozitate.

Cele mai intense satisfacţii le-am avut însă, la Cluj. Am dirijat aici şi în 1969 şi în 1970. Clujul are o orchestră excepţională, cu o remarcabilă tehnică de ansamblu, cu o cultură stilistică pe care o pot rîvni multe dintre formaţiile europene...

La Cluj v-aţi întîlnit pentru prima oară cu Ştefan Ruha...

Cu care am interpretat de atunci 5 concerte pentru vioară şi orchestră, un întreg repertoriu violonistic. Este un solist de mare valoare.

Şi anul trecut şi anul acesta am avut bucuria să dirijez trei dintre concertele Filarmonicii „George Enescu". Ansamblul bucureştean are un potenţial artistic de prim rang. Arareori am întîlnit adunate într-o singură orchestră un număr de talente solistice ca cel pe care-l posedă compartimentul coardelor.

Orchestrei îi lipseşte însă la ora actuală, după părerea mea, o finisare în domeniul stilistic, o disciplină a execuţiei, un contact mai susţinut cu creaţia clasicilor...

Fiecare artist este un adevărat solist. A fi membru în Orchestra Filarmonicii mi se pare că reprezintă cea mai bună recomandare pentru orice formaţie a lumii.

Cu ce solişti români aţi lucrat ?

Cu foarte mulţi. O impresie deosebită mi-a produs, v-am spus, Ştefan Ruha. Nivelul general al soliştilor este foarte înalt şi de o remarcabilă pregătire profesională.

La ce manifestări muzicale aţi mai participat ?

Am avut marea bucurie de a asculta două dintre concertele Festivalului „Mozart-Bruckner" organizat de Radiodifuziunea Română.

Îmi pare rău că nu am avut posibilitatea de a rămîne şi la ultimul concert, fiind nevoit să-mi onorez contractele din alte ţări.

Bruckner a fost pentru mine cîndva, în anii în care am studiat cu Bruno Walter, unul dintre creatorii mei preferaţi.

Mai tîrziu, din multiple motive, simfoniile lui Bruckner nu mi s-au mai părut atractive. Bergel a imprimat interpretărilor sale o asemenea tensiune, o asemenea direcţionare arhitectonică încît Bruckner mi se pare acum mai aproape ca oricînd...

Prin Erich Bergel, România oferă la ora actuală lumii muzicale pe unul dintre cei mai interesanţi şefi de orchestră.

Erich Bergel m-a impresionat prin sinceritate, prin perfecta stăpînire a tehnicii, prin logică, prin farmecul cu care ştie să trezească interesul fiecărui instrumentist în faţa partiturii.

Am mai avut posibilitatea de a asculta la Bucureşti şi un turneu al Orchestrei Simfonice a Conservatorului din Iaşi.

Oraş pe care l-aţi mai vizitat în 1969...

Oraş în care din primele repetiţii cu orchestra, din primele discuţii cu muzicienii am avut sentimentul că mă aflu într-un centru de mare tradiţie artistică...

Ion Baciu, pe care îl cunosc de la Iaşi a creat din formaţia studenţească o orchestră la nivelul marilor ansambluri. Debussy-ul interpretat la Bucureşti de formaţia din Iaşi a fost realmente magnific.

Ne-aţi promis cîteva gînduri şi despre creaţia muzicală românească...

Am avut posibilitatea în această din urmă vizită să programez o nouă lucrare românească, să consult cîteva partituri.

Concertul pentru două viori şi orchestră de Wilhelm Berger m-a impresionat într-adevăr prin lipsa sa de ostentaţie, prin echilibru, farmecul ritmului său, prin ceea ce aş numi magnificienţa sa. Sper că voi reuşi să programez acest concert şi în viitor.

Aş vrea să vă vorbesc şi despre alte lucrări.

La Cluj am avut posibilitatea să ascult piesa lui Cornel Ţăranu, *Incantaţii.*

Am ascultat de asemenea, la Bucureşti, înregistrarea concertelor pentru vioară şi pentru pian *(Jocuri)* de Anatol Vieru. Sper că într-un viitor apropiat voi reuşi să programez aceste concerte la Houston — oraş în care am fost recent numit director al Orchestrei Simfonice.

Sper de asemenea să interpretez aceste lucrări şi în alte centre muzicale ale lumii şi poate la Londra unde desfăşor o activitate multiplă în ultimul timp.

Muzica românească mi se pare că aduce un glas nou în creaţia contemporană. Ea reuşeşte din plin la ora actuală mai bine ca oricare altă „şcoală naţională" să îmbine originalitatea conceptuală şi o anumită convingere emoţională atît de apropiată publicului.

IOSIF SAVA

MARIN CONSTANTIN

O fulminantă evoluție (formația a luat ființă în 1963), slujită de capacitate artistică, vibrant entuziasm în atingerea unui ideal de nobilă superioritate, și nu mai puțin o neobosită dorință de autoperfecționare, autodepășire, au determinat corului de cameră Madrigal o impresionantă notorietate internațională.

În 1965 — formația întreprinde primul său turneu peste hotare (R.D. Germană). Îi urmează : 1966 — Cehoslovacia, Polonia, R. D. Germană, Anglia, Berlinul de vest ; 1968 — Jugoslavia, Spania, Belgia ; 1969 — Jugoslavia (formația este invitată de 3 ori în cursul anului) Cehoslovacia, Franța (în iunie și apoi în decembrie) Austria, Olanda, Uniunea Sovietică, SUA (2 luni) ; 1970 — R.F. a Germaniei, Anglia Spania, Jugoslavia. 1971 — Franța, Berlinul (R. D. Germană) (pînă în momentul elaborării prezentului material).

Precizez totodată că dintre aceste solicitări artistice adresate Madrigalului de Europa și America, un număr important se identifică cu participări în cadrul unora dintre cele mai renumite festivaluri muzicale internaționale ca de pildă Haendel (Halle — 1965), Primăvara la Praga (1966, 1969) Sacra musicale Umbra (Perugia 1967), festivalul internațional de muzică religioasă (Ohrid — 1967, 1968, 1969, 1970), Festivalul internațional de muzică contemporană (Zagreb — 1969) Wiener Tutwochin (1969) etc. etc...

Un loc aparte rămîne, bineînțeles, memorabilelor momente pe care Madrigalul le-a dăruit festivalului internațional „George Enescu" (edițiile 1964, 1967, 1970), primului festival național de muzică de cameră (Brașov — 1970) și-n general vorbind, vieții noastre artistice, pe care a slujit-o întotdeauna cu o aleasă credință și responsabilitate.

Consecințele ? Aplauze mergînd pînă la tumultul ovațiilor în sala de concert, emoționante elogii adresate de cronicari sau marcante personalități artistice.

„Senzaționalul concert al corului român „Madrigal", „Aclamatul triumf al corului de cameră Madrigal din București", sau „Perfecțiunea — atributul *madrigaliștilor din București ; meritate ovații pentru distinsa muzicalitate vocală*" — iată doar titlurile unor ultime materiale din presa spaniolă.

„Madrigalul — o vioară Stradivarius mînuită de însuși Paganini" — notează în 1968 presa jugoslavă. „Sub conducerea lui Marin Constantin, adevărat șlefuitor de finețe și raritate sonoră, (Madrigalul) ei au făcut să reînvie velurul și mătasea epocilor pierdute, să se audă murmurul timpurilor de odinioară" — se afirmă în 1969 în publicația „La France".

„Interpretări de neuitat" — declară Nadia Boulanger ; „Cel mai bun ansamblu din Europa pe care îl cunosc" — mărturisește, la rîndul său, Andrè Marèscoti, pentru ca Leopold Stokowsky să-i dăruiască simbolic o cunună triumfală prin cuvintele : „Cînd aud Madrigalul cîntînd am cel mai sigur sentiment al *perfecțiunii*".

Cîte nenumărate alte elogii nu punctează însă destinul artistic al acestei formații a cărei sublimă frumusețe interpretativă va căpăta probabil (de fapt a și-nceput) aureola „mitului".

Dar valoarea Madrigalului poartă cu sine multiple semnificații.

În contextul evoluției istorice a activității corale din țara noastră, Madrigalul fundamentează un nou ideal interpretativ, inaugurînd valoric — îndrăsnesc să afirm — o tradiție corală românească cu specific cameral.

În calitatea Madrigalului, trebuie să avem onestitatea de a recunoaște forța artistică germinativă, a efervescentei activități coral-camerale ce se desfășoară astăzi în țara noastră. Marile posibilități interpretative ale formației au avut pe de altă parte consecințe și asupra creației naționale de gen.

Sînt fapte ce indică mai înainte de orice, prezența unui conducător artistic al formației de mare valoare, întrunind atribute supreme, de ordin dirijoral, filozofico-muzical, pedagogic. Rodul muncii sale stă sub semnul capacității, dăruirii, rigurozității științifice, lucidității, în urmărirea scopului sublimului inefabil în atingerea lui.

Prin urmare nimic mai plăcut și mai util totodată ca o discuție cu Marin Constantin.

În cîteva cuvinte, vă rog în primul rînd, să schițați principalele faze stilistice pe care le-ați urmărit în formarea „Madrigalului".

M.C. În Madrigal eu nu văd un instrument specializat pe un anume gen sau epocă, ci un instrument cameral, capabil să prezinte publicului tot ceea ce constituie valoare în evoluția istorică a literaturii muzicale de gen. Așa se face că am început cu repertoriul Renașterii, ne-am îndreptat apoi spre muzica veche bizantină și gregoriană, am continuat cu repertoriul contemporan... După cum se știe, cele trei orientări repertoriale de bază pînă în prezent ale formației, nu corespund unui proces simultan de asimilare interpretativă, pentru fiecare nou moment stilistic, acordînd un spațiu de pregătire în medie de cca. 2 ani. Că am abordat treptat aceste zone repertoriale sau că mai există etape muzicale încă necultivate de Madrigal — rămîn aspecte ce țin de construcția în timp a instrumentului interpretativ (corul) pe norme de cît mai înaltă exigență artistică. Dar nici un moment n-am intenționat să mă rezum la o anume perioadă de creație. Deși nu exclud posibilitatea de a consacra o viață întreagă procesului de aprofundare treptată a unei singure epoci muzicale, pentru capacitatea, nevoile spirituale interne al interpretului de astăzi, pentru imperativele unei formații contemporane, mi se pare însă cu totul insuficient specializarea, limitarea doar la anumite coordonate stilistice. Nu mai vorbesc despre pericolul ce pîndește activitatea artis-

tică în condiţiile aşa-zisei „specializări" (rutină, plafonare...)

T.A. Aşa se explică probabil şi faptul că deşi aţi început cu „Renaşterea", vă număraţi în prezent printre cei mai inimoşi susţinători ai muzicii contemporane.

M.C. Şi aşa, dacă vreţi. Problema se înfăţişează totuşi mult mai complex.

Muzica contemporană suscită de ani, de decenii, mai bine zis, multe şi înflăcărate discuţii. Dar, indiferent de diferendele estetice din creaţie, am considerat şi consider o datorie a interpretului contemporan de a participa în mod efectiv şi activ la rezolvarea problemelor muzicale ale epocii în care trăieşte.

Este o datorie în primul rînd faţă de procesul creator în sine. Numai că interpretul (aici poate mai mult ca oriunde) nu trebuie să se mulţumească cu o simplă prezentare informativă a lucrării, ci să slujească partitura pornind de la cea mai înaltă responsabilitate artistică, cu atît mai mult cu cît nu este vorba de o piesă intrată în circuitul certitudinilor valorice, ci de o compoziţie pe seama căreia abia se emit judecăţi. Şi o simplă execuţie, neangajată deci adevărului expresiv, poate determina chiar şi un efect invers, de derutare. Oricum, după părerea mea, niciodată interpretul nu are voie să se absolve de insuccesul acelei lucrări contemporane pe care şi-a asumat obligaţia să o prezinte.

După cum am mai spus, de altfel mă declar absolut împotriva execuţiilor muzicale cu profil strict instructiv. Ca interpreţi trebuie să avem capacitatea de a-i dărui ascultătorului nu doar o limitată imagine sonoră (fie ea cît de corectă !) ci adevărata bucurie a emoţiei artistice, cu alte cuvinte, să aservim elementarul caracter instructiv unui sens de o superioară forţă expresivă.

Sigur că pentru a ajunge aici, lăsăm în urmă cîteva faze preliminarii obligatorii a căror parcurgere mi s-ar părea firesc că nici n-ar mai trebui să intre în discuţie. Emoţia interpretativă se cere fundamentată pe o temeinică stăpînire ştiinţifică a datelor stilistice, a particularităţilor tehnice de execuţie, deosebite de la un caz la altul în istoria muzicii corale (pentru a localiza). Deci să simţim, să trăim muzica, dar nu în mod diletant căci o asemenea atitudine apare la fel de condamnabilă ca şi aceea cultivînd doar stricta execuţie.

T.A. Vă rog să exemplificaţi afirmaţiile referindu-vă la Madrigal.

M.C. În conformitate cu problematica repertorială, munca mea cu Madrigalul a solicitat formaţiei asimilarea cîtorva tehnici fundamentale în tradiţia muzicală. Am început, se subînţelege, cu tehnica renascentistă (agogică strictă, nuanţe restrînse, vocaliza staccatto la italieni, vocaliza haşurată la germani etc.) ; ne-am îndreptat apoi spre tehnicile vechi medievale (melisme, gorgoane, lovituri de glotă, vocaliza rezolvată prin legato sau cel mult prin articulaţie, linia continuă prin unitatea timbrală a partidelor bărbăteşti de pildă etc.) după părerea unora adversarul tehnicii Renaşterii, dar totuşi fără consecinţe neplăcute asupra acesteia din urmă dacă studiul va urmări soluţionarea bazată pe maximă relaxare, economică a efortului vocal. Acestora li s-au adăugat limbajul corului antic (şoapte scandate, ţipăt etc.), precum şi impregnaţii tehnice de provenienţă folclorică (glisando, icnet vaiet. etc.) Sînt mijloace care devin însă în procesul interpretativ infinite ca număr ori de cîte ori ne raportăm la un alt subiect, la o altă stare sufletească.

Însă trierea, alegerea celor mai corespunzătoare modalităţi de exprimare revine dirijorului. Descifrînd şi respectînd normele stilistice din partituri, el trebuie să ştie ce se cere de la caz la caz, să aibă capacitatea de a determina culoarea rezultată din raportul psiho-afectiv şi multitudinea mijloacelor tradiţionale, şi bine înţeles să le subordoneze total emoţiei interpretative.

T.A. În repertoriul „Madrigalului" un loc cu totul deosebit l-aţi acordat muzicii româneşti. Şi nimic mai firesc ca tot acest respect ce vă înconjoară, respect determinat de pilduitoarea, entuziasta dumneavoastră activitate de promovare a şcolii muzicale naţionale, dar nu mai puţin de calitatea interpretativă exemplară prin care înţelegeţi s-o serviţi. Aplauzele şi elogiile Europei, recentul premiu al criticii berlineze rămîn impresionante mărturii. Activitatea formaţiei corespunde însă valorificării a două zone creatoare naţional distincte : pe de o parte muzica veche românească, de cealaltă muzica contemporană.

M.C. Mă voi referi mai întîi la primul aspect. După cum se ştie, din necunoştinţă de cauză se contestă în general că am fi posesorii unei culturi muzicale clare între veacurile 13—18. Se pune cel mai mult problema unor rudimente de cultură dar fără specific naţional. Ori investigaţiile muzicologilor noştri s-au soldat în ultima vreme cu găsirea unor manuscrise valoroase de netă factură bizantină, care prin transcriere au devenit în mîna interpreţilor români un contraargument deosebit de puternic. Nu sînt militant lipsit de obiectivitate şi asumîndu-mi toată responsabilitatea afirmaţiilor, precizez că toate programele noastre cu asemenea profil, prezentate în condiţii de turneu obişnuit, sau în confruntări internaţionale speciale pe această temă, au fost mult apreciate. S-a demonstrat astfel lumii muzicale poziţia de cultură a creatorului necunoscut de el, s-a demonstrat frumuseţea specifică şi de netăgăduită valabilitate universală, o artă naţională a timpurilor foarte îndepărtate, cuprinzînd valori izvorîte în general din cultura muzicală bizantină dar cu impregnaţii folclorice (nu numai ca iz ci şi ca element de construcţie, specifice cîntului nostru popular) atît de evidente, atît de puternice, încît nu pot fi numite altfel decît „româneşti".

Dacă întîmplător majoritatea acestor lucrări au un caracter religios (se înscriu de altfel unei situaţii artistice generale de epocă, istoric determinate) atîta vreme cît promovarea lor interpretativă poartă semnificaţii ce se referă direct la problema privind existenţa poporului nostru şi a culturii create de el, consider absolut necesar să ne asumăm răspunderea artistică a unei asemenea nobile cauze.

Cît priveşte şcoala românească contemporană, dacă în principiu subliniam mai înainte datoria interpretului de a sprijini prin toate posibilităţile sale muzica vremii pe care o trăieşte, cu atît mai mult şi în primul rînd îi revine această obligaţie faţă de creaţia naţională.

Aplauzele, succesul pe care l-am cunoscut oriunde am prezentat Scene nocturne de Vieru, Aforisme de St. Niculescu, Setea pămîntului de Miriam Marbé, Imnuri bizantine de D. Popovici etc. demonstrează impresionanta forţă creatoare a şcolii româneşti de gen.

În general privită, deşi se află într-o perioadă de acumulări, pe care o va cerne valoric bineînţeles... sita timpului, şcoala noastră de compoziţie, o apreciez şi nu sînt simple vorbe — printre cele mai serioase, mai consistente focare artistice ale lumii. Şi totuşi, despre ea, am constatat din discuţiile purtate în diferite împrejurări, că străinătatea cunoaşte foarte puţin. Iată de ce o intensă îmbunătăţire a activităţii de popularizare dincolo de graniţe a muzicii româneşti mi se pare una dintre cele mai stringente probleme ce aşteaptă soluţionarea, din partea sectoarelor noastre artistice de resort.

T.A. Şi, îmi permit să adaug, o soluţionare rapidă, eficace, dar nu comodă, căci prin avalanşa numerică de partituri sau benzi indiferent de calitatea artistică, (inclusiv introducerea în programul de turneu a unei piese româneşti de către dirijor sau instrumentişti doar pentru că durează puţin) iarăşi nu se rezolvă nimic. Dacă vrem să slujim cu adevărat muzica românească, atunci prezentarea ei peste hotare trebuie să rezulte prin acele lucrări alese printr-o exigenţă plină de responsabilitate selectivă, purtînd ca ultimă verificare, girul suprem al Uniunii Compozitorilor.

TEODORA ALBESCU

CONCERTE-SPECTACOLE

„SIMFONIA A IV-A DE GHEORGHE DUMITRESCU

Gheorghe Dumitrescu s-a impus în muzica românească nu numai prin calitatea sa de creator de coruri, de cantate, oratorii și opere, ci și prin afinitatea sa pentru genul simfonic propriu-zis. Cu decenii în urmă „Poem vesel pentru orchestră" a fost distins cu premiul al III-lea „George Enescu", ca apoi „Poemul amurgului" să obțină o nouă distincție în cadrul aceluiași premiu Enescu. Premiul I îl va obține cu Simfonia I-a în la major scrisă în 1945, o încununare a unei perioade creatoare și în același timp deschizătoare de drumuri noi. Simfonia a II-a, închinată Republicii, scrisă în 1962, după o perioadă în care autorul a scris foarte multă muzică vocală — iar în această privință ne referim cu precădere la dramaticul oratoriu „Tudor Vladimirescu" — apare ca o sinteză, relevîndu-se dintre preocupările lui Gheorghe Dumitrescu ale perioadei interbelice și din primii ani ai epocii noastre. Ea este concepută pentru solist, cor și orchestră și are la bază versurile lui Nicolae Labiș. În 1963 creatorul dă la iveală Suita simfonică „Ogoare înfrățite", inspirată din viața rustică a României zilelor noastre. Ca în 1966, 1967 să-și definitiveze cea de a III-a simfonie, poate cea mai expresivă a sa. Și în acest caz putem vorbi de o nouă etapă creatoare : abordarea unei tematici mai cromatice, a unor armonii mai dure și a unui mai dens concept polifonic.

Simfonia a IV-a, recent terminată, este închinată sărbătoririi semicentenarului Partidului Comunist Român. Autorul utilizează cu noi rezonanțe formele tradiționale de sonată, passacaglia, rondo, lied, iar în acest sens el obține un dinamism robust îmbinat cu un puternic dramatism ; finalul reliefează o vie luminozitate, ce vibrează armonios cu semnificațiile majore ale unei atmosfere festive, ale unei împliniri, ale unei mulțumiri, ca rod al muncii fecunde. Se remarcă ca și în Simfonia a III-a folosirea originală și expresivă a unor mijloace de expresie specifică neoclasicismului contemporan. Cîntecul popular este mult transfigurat, cromatizat cu subtilitate, pornindu-se de la modurile populare. Ritmica este viguroasă și în strînsă legătură cu o polifonie densă, în care mai ales procedeele contrapunctului imitativ — fie sub formă mai liberă fie sub formă de canon — sînt prezente. Orchestrația amintește într-un fel de pasta sonoră viguroasă a unui Honegger sau Prokofiev. Se detașează culminațiile pregătite cu simț dramatic, în timp ce momente mai rarefiate crează din cînd în cînd un binevenit contrast.

Există o substanță care ne amintește de discursul muzical al cantatei lui Gheorghe Dumitrescu „Zburătorul de larg", concepută pe versurile lui Cicerone Theodorescu. Iar în această ambianță, în care spiritul contemporan pătrunde puternic, versurile respective apar extrem de plastice și sugestive :

„Pentru partid, ale gloriei salve !
Salve de valuri la țărmuri se sparg.
El ne îndeamnă aripile albe,
El, zburătorul de larg".

Și dacă la toate acestea mai adăugăm faptul că autorul a terminat nu de mult opera „Meșterul Manole", ca și multe alte cîntece și coruri patriotice, avem imaginea fidelă a unei activități demnă de prețuire. Ceea ce impresionează întotdeauna la Gheorghe Dumitrescu este puterea de muncă și tălmăcirea viguroasă, la un înalt grad de măestrie a unui sentiment etern uman : dragostea de patrie.

DORU POPOVICI

MARIA FOTINO ȘI MAXIM ȘOSTACOVICI LA RADIOTELEVIZIUNE

Prezența tînărului dirijor sovietic Șostacovici, a pianistei Maria Fotino, precum și valoarea lucrărilor programate, au constituit tot atîtea motive care să justifice afluența publicului la simfonicul Radioteleviziunii de la începutul lunii aprilie.

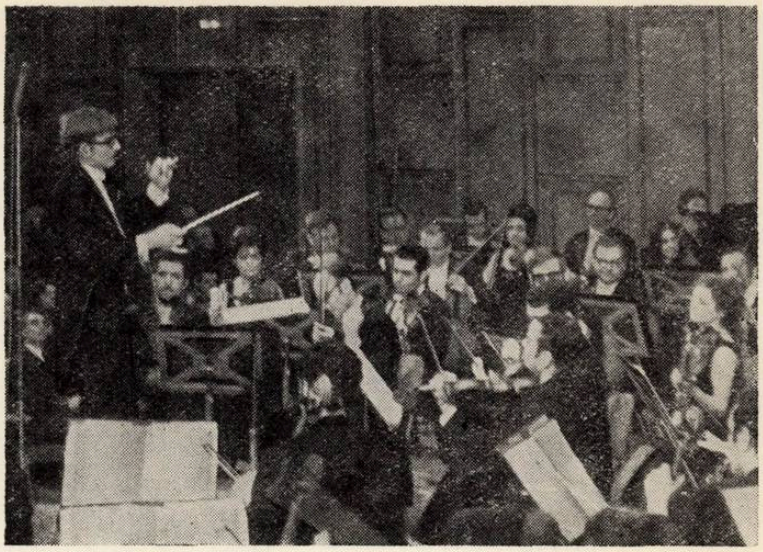
Este adevărat că Maxim Șostacovici moștenește numele ilustrului muzician sovietic al cărui fiu este. Dar tînărul artist (dirijor secund al orchestrei simfonice de stat a Uniunii Sovietice) se dovedește el însuși un muzician serios, de perspective dintre cele mai frumoase.

Ca piesă de debut : *Uvertura de concert*, pe teme în caracter popular românesc de George Enescu. Această admirabilă lucrare simfonică, scrisă în ultima perioadă de activitate a compozitorului poate sluji de model creației noastre simfonice, ridicate pe temeiul muzicii populare. O temă principală cu caracter de joc și teme al căror lirism nostalgic se învecinează pe alocuri, cu dramatismul, sînt închegate într-o formă concisă ; o uvertură a cărei rezultantă reprezintă, pe deasupra tuturor elementelor muzicale constituiente, o puternică atmosferă românească. Apreciem faptul că Maxim Șostacovici a reușit, conducînd cu elan, energie și cu gesturi precise, să redea nu numai frumusețea detaliilor lucrării (pe alocuri de o mare complexitate orchestrală) dar și să creeze acel climat, acea atmosferă specific românească. Este lăudabilă rîvna cu care dirijorul

a căutat să reliefeze melodismul lucrării, de asemenea polifonia tipic enesciană şi chiar unele elemente de eterofonie apropiate de cele populare.

Concertul nr. 1, în re minor, pentru pian şi orchestră de Brahms este una din piesele şi... pietrele grele de încercare a măiestriei solistului, bine-nţeles şi a orchestrei. Pianista Maria Fotino aflată în plină maturitate artistică l-a atacat acum pentru prima oară, simţindu-şi şi cunoscîndu-şi, desigur mai bine ca oricine, potenţele-i interpretative. În paranteză, vom spune că, din punctul nostru de vedere, nu ţinem rigoare acelor pianişti de reputaţie chiar internaţională care, reflectînd, găsesc că încă mai trebuie să aştepte pentru a cînta concertele de Brahms. Foarte bine. Îi aşteptăm şi noi, cît mai putem...

Maria Fotino s-a dovedit la nivelul sarcinei asumate ; jocul său pianistic, foarte bine pus la punct, a vădit în primul rînd, grija cu care a pregătit această piesă majoră a literaturii concertistice. Încordarea şi dezlănţuirile dramatice furtunoase din prima parte, cu octavele impetuoase şi acordurile de mare vigoare ; lirismul expresiv cu caracter de romanţă şi unele arabescuri minunate care agrementează discursul muzical în *adagio* apoi jovialitatea tumultoasă adusă în *rondo*-ul final, desfăşurat aşa cum se cerea, *all'ongarese,* ne-au arătat stăpînirea deplină a lucrării, în litera şi spiritul ei. Maxim Şostacovici este nu numai un bun dirijor dar şi un acompaniator de calitate care a urmărit cu vigilenţă în primul rînd sincronia desfăşurărilor orchestrei cu ale solistei. Nu eludăm desigur, unele imprecizii intonaţionale care s-au făcut simţite la coarde, ca de pildă acelea ale viorilor prime, în finalul *rondo*-



ului şi de care sînt răspunzători bine-nţeles numai orchestranţii respectivi.

Dar tot în acelaşi spirit de obiectivitate trebuie să arătăm şi forma admirabilă în care s-a afirmat orchestra în *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski, condusă de Maxim Şostacovici în clasicul stil de interpretare, cu accentuare în plus a rapidităţii tempo-ului şi caracterului eroic al finalului.

J. V. PANDELESCU

FORMAŢIA „ARS NOVA" DIN CLUJ

Indiscutabil fiecare apariţie în concert a muzicienilor clujeni confirmă — şi pentru a cîta oară ! — că în oraşul de pe Someş, această veche poartă de cultură a ţării, viaţa muzicală vibrează cu o amploare impresionantă şi cu o rezonanţă multiplă, la nivelul marilor centre artistice europene. Şi, în acest peisaj, fenomenul foarte divers al muzicii contemporane — terenul atîtor fructuoase controverse — apare, în viaţa muzicală a Clujului, bine reprezentat atît sub raport componistic cît şi interpretativ. Voi remarca, în acest sens, că numai ultimul concert al formaţiei „Ars Nova" a recomandat publicului bucureştean — foarte numeros şi entuziast — trei din importantele personalităţi muzicale ale Clujului : conducătorul muzical al ansamblului, compozitorul Cornel Ţăranu, compozitorul Vasile Herman, soprana Agneta Kriza alături de ceilalţi interpreţi ai formaţiei. Dar, în egală măsură, concertul a scos în evidenţă — odată cu realizările indiscutabile ale ansamblului — suficiente limite ce ţin de domeniul interpretării, limite de moment pe care muzicienii clujeni, graţie pasiunii şi tenacităţii depuse în muncă, vor şti să le depăşească în următoarele etape ale activităţii lor. Şi mă refer aci în special la lucrările aşa zis „clasice" ale muzicii contemporane („Octandre" de Varèse, de exemplu), lucrări care, în primul rînd — dată fiind notorietatea lor, existenţa, de asemenea, a unor interpretări de referinţă — trebuie să beneficieze de o execuţie, pe cît posibil, ireproşabilă. Căci această piesă a constituit, se pare, punctul cel mai vulnerabil al întregului program : sonorităţi neomogene, puţin cultivate, lipsă de acurateţe în emisie, de precizie în atac ; în plus, este de menţionat faptul că, atunci cînd nu se dispune de instrumentişti în adevăr virtuozi, este desigur cu totul inutil a include în programul de concert lucrări ca *„Sequenza IV"*, pentru trombon solo, de Luciano Berio. *„Improvisation sur Mallarmé I"* de Pierre Boulez a fost în schimb interpretată în spiritul celui mai autentic neoimpresionism, foarte clar, aerat, cu deplină degajare şi prestanţă în interpretare. Soprana Agneta Kriza — a cărei prezenţă pe podiumurile bucureştene de concert rămîne, din păcate mult prea rară, pentru a produce publicului meloman, dincolo de uimirea în faţa acestui fenomen vocal şi o impresie mai stabilă — este interpretul care se apropie cu deosebită dezinvoltură şi eficacitate de fenomenul muzicii contemporane ; vocea sa este penetrantă dar maleabilă, de o neobişnuită precizie intonaţională şi lejeritate de mişcare în toate registrele, susţinînd „tournure"-urile ritmico melodice cele mai dificile.

Într-adevăr, fenomenul componistic contemporan poate fi sprijinit nu numai promovîndu-l asiduu în marea masă a publicului, dar — în egală măsură — slujindu-l prin interpretări de aleasă ţinută. Şi, în acest sens, se poate — cred — afirma că lucrările compozitorilor noştri, au cunoscut realizări interpretative realmente bine puse la punct, relevîndu-le în mod plenar semnificaţiile expresive, natura construcţiilor sonore. Este momentul să remarcăm, de asemenea, faptul că programul a surprins, în lucrări din cele mai semnificative — natura distinctă a unor remarcabile personalităţi ale muzicii noastre

contemporane. Începînd cu colajele sonore „Două epitafuri" pe texte de I. Caraion, foarte inspirat juxtapuse, ale lui Aurel Stroe, cu poezia alambicată pe care o reţine în structurile sale cantata lui Roman Vlad „Immers wieders" şi continuînd cu lucrările compozitorilor clujeni „Patul lui Procust", datorată lui Cornel Ţăranu, lucrare de un sobru aleatorism sau „Cantata pe versuri de Marin Sorescu" aparţinînd lui Vasile Herman, lucrare dispunînd de o concepţie riguroasă, rafinată, ce emană din stilul postwebernian, toate aceste creaţii au probat, odată mai mult, maxima diversitate a preocupărilor, a modalităţilor de expresie vehiculate actualmente în cadrul şcolii noastre de compoziţie, larga extensie a sensurilor expresive ale acestora.

Apreciem de asemenea, în persoana compozitorului Cornel Ţăranu pe muzicianul avizat, pe coordonatorul atent al grupului de interpreţi clujeni care au prezentat publicului bucureştean, foarte entuziast şi receptiv, prezent în număr mare în Sala Mică — acest interesant concert de muzică contemporană ; este o diversificare utilă salutară a activităţii sale, activitate ce contribuie în mod cu totul remarcabil la îmbogăţirea vieţii noastre muzicale.

DUMITRU AVAKIAN

CORURI

În interpretarea corului Filarmonicii, dirijat de Vasile Pântea, am audiat un concert de muzică corală clasică din creaţia marilor înaintaşi D. G. Kiriac şi G. Cucu.

Respectînd o unitate clasică de ansamblu, pe terenul acesta al „înaintaşilor", al 206—lea concert dat de corul Filarmonicii sub bagheta lui Vasile Pântea, cum remarca, cu un simţ statistic nostalgic, dirijorul la una din repetiţii, a etalonat o variată gamă de sentimente, de la început vrînd să remarc ascuţitul simţ dramaturgic al dirijorului, chiar în alcătuirea programului...

Partea întîia a început cu *Cîntăm libertatea,* un cîntec cu accente patriotice, mijloacele de convingere, de natură componistică, trecînd de la descriptivismul susţinut de corul de bărbaţi la angajantele îndemnuri ale întregului cor.

Lirismul cîntecului *Să cîntăm doina* a exteriorizat o dicţiune impecabilă a corului. A urmat apoi *Cîntecul miresei,* un crochiu polifonic cu iz frigic aproape tangent, ca desfăşurare muzicală, stilului parlando-rubato, atît de tipic folclorului nostru.

Apăsarea ce se degajă din această piesă, redată la obiect de dirijorul Vasile Pântea, a fost augmentată de caracterul modal lidian reţinut din *S-a dus cucul,* piesa următoare a concertului. Cu *Stăruinţa* se adaugă o nouă valenţă paletei prezentate. Corul de femei, tratat modal-cromatic, este urmărit într-un joc cu sonorităţi de taraf, de corul de bărbaţi. Complementul acestui fapt, este tocmai *Hi, hai, murgule* cunoscuta piesă de D. G. Kiriac, prezentată în continuare, într-o formă extrem de eficientă, ca ritm mai ales, pulsaţiile oprind un clişeu de viaţă, redat cu însufleţire de partida tenorilor. Abrupt, sîntem introduşi, în continuare, în atmosfera funebră chiar a piesei *Cîntă cucul, se roteşte.* Am remarcat aici supleţea redării eterofoniei, armonice, creditul piesei, în dialogul plastic dintre corul de bărbaţi şi corul de femei.

Am umblat pădurile piesa cu o structură i-aş spune fără respiraţie, poate cea mai cunoscută piesă a lui D. G. Kiriac, exteriorizînd un optimism contagios în problema spinozităţii dragostei, cu progresiile ei, urmărite de compozitor prin translaţii tonale, blocuri glisate din ton în ton, a fost redată în toată complexitatea microstructurii ei dramatice. A urmat *Revedere,* un „respiro" în dramaturgia primei părţi a programului, un cîntec antifonic, corul de femei şi corul de bărbaţi dialogînd pe o axă centripetă, un cîntec de natură, dar nu numai de natură, alegoria de dialog fiind făţişă, în caracter depănat.

Prima parte a programului s-a încheiat cu *Morarul,* un excelent cîntec de muncă i-aş spune, dar nu numai de muncă... Urmărirea omului în vîrtejul muncii vitale, încă de la răsăritul soarelui, încălzit abia în final, de căldura căminului, a fost redat cu toată atenţia, de către dirijorul Vasile Pântea şi corul Filarmonicii, asumîndu-şi răspunderea pe măsură, caracterul concertistic al piesei solicitînd aceasta.

Partea a doua a concertului, dedicată lui G. Cucu a debutat cu *Frunză verde cimbrişor,* un cîntec consonantic, de o tristeţe accentuată. Aş vrea să remarc faptul că partea a doua, a programului, a fost colorată mai „picant" de tonalităţile pieselor prezentate depăşind cuplul Sol-Si bemol din partea întîia. A doua piesă de G. Cucu mi s-a părut cea mai frumoasă piesă din program. *Colind de o cuceritoare frumuseţe, Oraţie de nuntă* a apelat pentru culoarea locală la sonorităţi discrete de zurgălăi. De asemenea aici am mai găsit în sonoritatea blocurilor de structură, translate brusc, rezonanţe psaltice.

Am ascultat apoi *Coroană de vişinel* colind cu acceleraţie radială pentru cor de femei, un joc concluziv rezervîndu-şi dreptul unor apariţii asimetrice neaşteptate în acest context. Replica corului de bărbaţi a fost *Marioară,* un cald îndemn la dragoste, redat suplu şî cu o convingere corală de apreciat.

A urmat un alt cîntec — replică la replică — *Cetina* miniatură alegorică pentru cor de femei — redată aproape expresionist în viziunea lui Vasile Pântea. *Mînia,* corul următor a adus pe scenă doi solişti, Aurelia Diaconu şi Florian Dumitrescu, care şi-au disputat mai întîi solistic, apoi urmăriţi îndeaproape de cor, inutilitatea acestui sentiment în dragoste. Am apreciat promptitudinea şi înţelegerea „simfonică" a acestui angrenaj solişti-cor. *Cîntec de dor* un portret impresionist al mîndriei, piesă intrată în repertoriul de largă circulaţie a formaţiilor de amatori, a fost redată în limitele bunului gust, pe undeva clasic, ocolind rotunjimile romantice, care precis că şi-ar fi găsit locul într-o altă interpretare.

Ultima piesă a programului *Frumosul vine pe apă* cred că a fost gîndită ca o codă de posibilităţi expresive şi tehnice. Sonorităţile orchestrale în ansamblu au susţinut acest cîntec despre virtute şi putere în frumuseţe, văzută ca un algoritm de calităţi.

Panorama corală prezentată de corul Filarmonicii şi-a atins pe deplin scopul, minus un public foarte restrîns, cu toate că sala prezentă a vibrat extrem de cald la intenţiile corului.

Remarc încă odată spiritul ascuţit dramaturgic al dirijorului formaţiei, Vasile Pântea, care a controlat judiciozitatea programului, unica recomandare posibilă fiind grija pentru ridicarea nivelului tehnic-vocal al ansamblului, poate una din cauzele principale pentru care corul „scade". Aşteptăm cît mai multe festivaluri de acest gen, istoria muzicii româneşti fiind propice pentru astfel de demonstraţii reprezentative. Cu atît mai mult mi se pare inexplicabilă prezentarea concertului, în programul de sală, de către secretariatul Filarmonicii. Ordinea prezentării pieselor e necesară dar nu şi suficientă...

ANTON DOGARU

TURANDOT

O dată cu premiera operei *Turandot*, repertoriul Operei române atinge punctul culminant al evoluției romantismului italian, ajuns la confluența verismului cu expresionismul. *Turandot* nu este doar în sine o operă monumentală, impresionantă ca semnificație filozofică și artistică. Ea reprezintă apoteoza unui gen, ultima ipostază a unui drum parcurs de compozitorii italieni de-a lungul a mai bine de un veac. Partitura este, din acest punct de vedere, o sumă de elemente care poartă ecouri ale operei buffe (trioul Ping, Pang, Pong), ale operei lirico-poetice (Liu, personaj bellinian) și ale celei eroice, verdiene (cuplul Calaf-Turandot, reeditînd un cuplu celebru romantic, Radames — Amneris). Dar, peste aceste trăsături de sinteză, domină spiritul unei concepții teatrale, intens dramatice, care caracterizează întreaga creație a lui Puccini, acest muzician înclinat în gîndirea sa spre simfonie. Oare *Boema*, acea simfonie dramatică cu soliști construită pe principiile revenirilor ciclice, sau *Tosca*, al cărei edificiu se bazează pe o perfectă formă de sonată, nu pledează pentru această latură, inedită în tradiția italiană de pînă la Puccini, a concepției simfonice ? Să adăugăm, tot spre meritul lui Puccini, amploarea corală a scenelor, dimensiune iarăși cu totul nouă, privind trecutul, pentru italieni. După o carieră în care reușitele înfruntă timpul fără a fi umbrite de mode sau curente, Puccini aduce în *Turandot* concluzia unor căutări mature, definitorii și totodată limitative pentru genul liric. Iată de ce, *Turandot* este un document unic al artei italiene, care poate susține comparația cu redutabila noutate a lui *Wozzeck*, prin noutatea incontestabilă a tendințelor muzical-dramatice unite cu o solidă cunoaștere a tradiției. Adică, ceea ce în mod obișnuit numim „cîntecul de lebădă", apoteoza unui destin creator. Unică este însă și linia stilului vocal adoptat, solicitînd participări de maximă dificultate tehnică, la nivelul performanței belcantoului dramatic, îmbinat cu declamația expresionistă. Din toate punctele de vedere, realizarea unui spectacol cu această operă implică responsabilități neobișnuite, atît pentru regie, cît și pentru soliști, cor și orchestră. Prin ea, un colectiv poate demonstra nivelul său interpretativ, poate atinge o nouă treaptă de evoluție. Ceea ce, Opera română a reușit, nu evităm să spunem, cu prisosință.

Pentru Jean Rînzescu, conceperea regiei este rezultatul unui șir prealabil de experiențe, care se apropie aici de teatrul tradițional, privit prin prisma unui spectacol modern, încărcat de simboluri. Regizorul adoptă calea sintezei între linia simplă a construirii personajelor, uneori concertantă, și sugerarea unui climat expresiv prin contrapunctul planurilor generale. Unei imuabile, sacerdotale prezențe a tradiției Chinei antice — în scenele legate de viața de curte —, el opune astfel permanenta mișcare, neostoită, a masei poporului, frămîntat de îndoieli, avînturi, compasiune sau entuziasm, comentator al atitudinii personajelor principale. Alternarea de static și mișcare devine astfel o ipostază dublă a unei epoci, confruntarea dintre legendă și realitate. Pentru atingerea acestui țel, scenografia aduce planuri contrastante de lumină, noapte întunecoasă, abia luminată de razele lunii — strălucirea orbitoare a aurului. Nu asistăm, în decorurile Paulei Brîncoveanu, la o reeditare a clișeurilor orientalizante, exotice, comodă soluție de grafică, clădită pe amănunte etnologice. Decorurile și costumele comentează acțiunea, evoluează într-un spațiu destinat în primul rînd dramei, care se petrece sub bolțile masive ale anticelor pagode. Această soluție nu exclude frumusețea culorilor sau armonia liniilor, dar pledează pentru atitudinea personală a înțelegerii textului, îndeplinind în primul rînd funcțiuni teatrale. Este un merit cu atît mai relevant, cu cît montarea unei opere spectaculoase poate ușor aluneca spre efectele facile ale decorativismului.

Dar principala problemă a prezentării operei lui Puccini este cea a alegerii distribuției. Este știut faptul că toate rolurile solistice aparțin unui domeniu greu accesibil mediocrității ; nu numai ca interpretare actoricească — unde s-ar mai putea strecura unele stereotipii operistice — ci mai ales în rezolvarea muzicală. *Turandot* cere cîntăreței o voce eroică, intens dramatică, în registre sonore epuizante. Meritul Marianei Stoica devine astfel cu atît mai mare, cu cît ea rezolvă cu maturitate, siguranță a meșteșugului, această inabordabilă partitură, dovedind că posedă nu numai un glas cu ample resurse, ci și o rezistență ieșită din comun. Calaf, rol de tenor dramatic, a găsit mai ușor calea spre celebritate, datorită unor momente de genială inspirație melodică a compozitorului. Dar nici aici vocea nu este menajată. Urmărind pe cei doi interpreți ai rolului tînărului prinț, acceptăm cu entuziasm verificarea unor valențe ale școlii noastre de cînt. În primul rînd Ludovic Spiess — la premieră — ne-a impresionat prin grandoarea arcadelor sonore, certitudinea cu care sfidează aproape piscurile spectaculoase ale rolului. Asistăm la o interpretare de magistrală stăpînire artistică a unui cîntăreț generos, dăruit și cu muzicalitate și simț actoricesc. Întruchipînd același personaj, Cornel Stavru s-a arătat — în primul act — mai prudent cu frazele eroice, „lansarea" creîndu-i un timp mai îndelungat. O dată însă cu duetul „întrebărilor", am avut certitudinea că Cornel Stavru nu este victima unei alegeri temerare, ci eroul unei experiențe ce-i reușește favorabil, pe o linie ascendentă. Calaf marchează pentru el o nouă etapă într-o carieră în care nu puține îi sînt meritele, de-a lungul a mai bine de un deceniu de operă bucureșteană.

Pentru Liu, rol mai comod vocal, dar extrem de delicat ca nuanțare, alegerea s-a oprit asupra unei cîntărețe cu experiență — Teodora Lucaciu — și asupra unei tinere speranțe a ultimelor stagiuni — Maria Slătinaru. Desigur, Teodora Lucaciu știe mai bine să construiască un personaj de asemenea factură, adăugîndu-i o reală pondere actoricească. Maria Slătinaru se bazează în primul rînd pe posibilitățile vocii, urmînd o cale mai dificilă, dar incontestabil mai fidelă muzicii. Din cele două terțete care alcătuiesc grupul Ping, Pang, Pong ne oprim asupra celui format din Ion Stoian, Vasile Moldoveanu și Dionisie Konya. Dificultatea nu este aici în cînt, ci în finețea cu care se construiește acest personaj „cu trei voci", amintind de celebre pagini renascentiste. Mișcarea plastică, jocul de replici, ne prezintă trei muzicieni de mare rafinament, capabili să creeze momente de neuitat. În alte roluri (conform dictonului că „nu există roluri mici..."), Nicolae Florei, Ioan Hvorov — Timur—, Eduard Tumagianian, Mihail Panghe — Mandarinul — realizează, diferențiat, prezențe de reținut, nu lipsite de utilitate în contextul muzicii. Nu putem spune același lucru despre Cristian Mihăilescu — Împăratul Altoum.

Desigur, toate aceste elemente nu ar fi putut oferi climatul artistic de care vorbeam, dacă orchestra dirijată de Anatol Kisadji nu s-ar fi încadrat în atmosfera stilistică adecvată (mai ales pentru momentele de impresionism sonor care punctează partitura). La nivel solistic, corul, îndrumat și format de Stelian Olariu, este fără îndoială o prezență excepțională, de mare autoritate artistică. Însumînd asemenea calități, Opera română arată prin recenta sa premieră că există o tradiție glorioasă în istoria stagiunilor sale, dînd, la împlinirea a cinci decenii de activitate, măsura interpretativă a unui colectiv care trebuie și poate să răspundă exigențelor contemporaneității. Prin realizarea la care am asistat, *Turandot* devine nu numai un document al istoriei artei lirice, ci și un document al istoriei teatrului românesc de operă.

GRIGORE CONSTANTINESCU

ESCHENBACH

Manifestările strălucite ale tînărului pianist Eschenbach (solist al concertelor Filarmonicii „George Enescu" din 19—20 martie şi susţinînd un recital la 21 martie) ne fac să înţelegem de ce este considerat actualmente în R. F. a Germaniei „pianistul" ce face cinste întregii ţări, aşa cum Cortot făcuse mai de mult Franţei, aşa cum Sviatoslav Richter ţine stindardul pianisticii sovietice, aşa cum generaţiile mai vechi de pianişti germani — Backhaus, Schnabel, Gieseking — au ilustrat arta interpretativă germană cu prestigiul lor, ce se credea de neegalat. Şi iată că un pianist în vîrstă de abia 30 de ani îi egalează. Poate că este hazardat să facem asemenea ierarhizări în artă, dar nu de mult, chiar Richter a afirmat că îl consideră pe Michelangeli cel mai mare pianist contemporan.

Nu ştim cum ar reacţiona publicul la recitale de felul celor pe care le alcătuiau pianişti ca Anton Rubinstein sau Hans von Bülow. Programele lor depăşeau trei ore de muzică şi sufereau de un fel de gigantism, ce corespundea unor structuri psihice „monstruoase" : ultimele 5 sonate de Beethoven (Rubinstein), opt sonate de Beethoven în acelaşi recital (Bülow). Şi Cristoph Eschenbach lasă să se întrevadă o asemenea posibilitate de cuprindere nelimitată a repertoriului pianistic, o tensiune emoţională ce nu scade nici un moment, o diversitate a stilurilor cărora i se subordonează cu multă grijă. De altfel, a mărturisit că studiază tot timpul ce îl are la dispoziţie, nu oboseşte niciodată, nu are bucurie mai mare decît aceea pe care i-o oferă muzica. Se poate ridica la culmi interpretative datorită unor resurse ale sistemului nervos, întîlnite extrem de rar. Ce este talentul, sau mai exact vocaţia artistică, dacă nu un sumum de calităţi psihice, o foarte complicată structurare funcţională, o conlucrare dinamică a unui întreg ansamblu de regiuni cerebrale. Artistul pe care l-am ascultat cu atîta interes, sub aspectul tipologiei pianistice, reprezintă desigur, categoria pianiştilor „expresionişti" contemporani, capabili să abordeze orice stil, orice compozitor. Dar acesta e doar „genul proxim", deoarece „diferenţa specifică" e constituită de un admirabil echilibru, care ascunde totuşi o continuă tensiune. Aparenta linişte olimpiană lasă să se întrevadă cele mai înverşunate conflicte, cea mai vitală forţă de expresie, ţinute în frîu cu străşnicie. Este o tensiune echilibrată. Aşa se explică o anumită înrudire cu arta lui Lipatti impregnată de *logos*, pe care ne-a mărturisit că-l admiră fără nici o rezervă. Înălţimea realizărilor artistice depinde în mare măsură de nivelul de la care se dau „ordinele". Arta lui Eschenbach porneşte foarte de sus, este cerebrală în cel mai frumos înţeles al noţiunii. „Tehnica — spusese Busoni — e un lucru cerebral, iar preciziunea gesturilor răspunde în mod exact preciziunii scopului ce îi este destinat".

Recitalul a cuprins trei sonate, trei monumente ale unor lumi sonore diferite : *Sonata op. 1* de Alban Berg, *Sonata în fa diez minor* de Schumann şi *Sonata op. 106* de Beethoven. Dintre cei trei mari vienezi moderni, avînd ca centru gravitaţional pe Schönberg, Webern se îndreaptă spre soluţii mai radicale, pe cînd Alban Berg spre o acceptare în oarecare măsură a trecutului. *Sonata op. 1* este scrisă într-o tonalitate anumită (si minor), în prima epocă de creaţie, cînd pe compozitor îl preocupă lichidarea conceptului tonal, de care nu se debarasase încă integral. Concepută într-o singură parte, ca şi *Sonata în si minor* de Listz, este marcată, ca întreaga operă a lui Berg, de suflul romantismului tîrziu, de influenţa lui Mahler şi a lucrărilor de tinereţe ale lui Schönberg. O minunată şi neverosimilă paletă instrumentală a condus la o redare de sensuri expresive nebănuite, lăsînd impresia unei măiestrite captări a inefabilului. *Sonata* de Schumann, cea mai realizată dintre cele trei pe care le-a lăsat marele romantic, a fost nu numai „re-creată", dar şi reconstruită de pianist, căruia nu-i scapă nici un moment viziunea de ansamblu a operei. Prima parte (notată iniţial de compozitor, deşi în 2/4, *Fandango)* a trăit sub semnul temei tenace, neclintite, iar văpaia romantică a ţîşnit din întreaga lucrare. *Sonata op. 106* considerată multă vreme anti-pianistică, nerealizabilă la instrument, una din cele mai ciudate lucrări de mari proporţii ale lui Beethoven, a fost condusă (întrebuinţăm acest termen deoarece un anumit spirit dirijoral se face simţit în interpretările artistului) cu o tensiune ce nu a scăzut nicio clipă, culminînd cu încleştarea formidabilă a celebrei fugi, atît de puţin populară, considerată ca „oribilă" în momentul apariţiei. Cele şase părţi care o compun au fost rînd pe rînd „analizate" cu grijă, fără să se neglijeze sentimentul de violenţă ce comandă această atît de dificilă pagină din literatura pianului. Ca şi în *Concertul în do minor*, în care dramatismul este pus în evidenţă de valorile de contrast ale unei cuceritoare cantabilităţi, totul este simplu, clar, firesc, lipsit de emfază sau de retorism. Cu cît regiunile abordate sînt mai greu accesibile, cu atît comunicarea interpretului este mai ostensibilă. Parcă ar dori să ne amintească de Descartes, care spusese că lucrurile transcendentale trebuie formulate transcendental de limpede.

TEODOR BĂLAN

ORCHESTRA RADIOTELEVIZIUNII

Un concert ce debuta sub cele mai favorabile auspicii : Orchestra Radioteleviziunii într-o formă ascendentă, Iosif Conta, mai prompt şi ambiţios decît oricînd, corul *Madrigal* — ca de obicei exemplar pregătit de Marin Constantin, — un promiţător cvartet de solişti, un program de maximă atractivitate : Ceaikovski — *Simfonia a VI-a ;* Mozart — *Missa încoronării.*

O seară la nivelul aşteptărilor, la nivelul celor mai pretenţioase aşteptări.

Missa încoronării — K. V. 317 — situată într-un cadru cameral a beneficiat de prezenţa discretă şi delicată a orchestrei.

Iosif Conta s-a impus şi în acest concert prin atributele personalităţii sale, remarcate adeseori. Am sesizat cu satisfacţie un plus de înţelegere şi realizare arhitecturală, simfonia lui Ceaikovski beneficiind de linii ferme, de amploarea şi pregnanţa unui basorelief. Acest recviem nedeclarat al simfonistului rus a fost investit cu măreţie şi sobrietate, cu vigoare în dezlănţuirea allegroului, cu o reculegere ce presupune tăcerea în final.

Iosif Conta obţine astfel un adevăr conceptual la nivelul celor mai exemplare interpretări ale lucrării.

Corul *Madrigal* a devenit sinonimul seriozităţii preciziei şi calităţii. Mozart înseamnă puritate şi expresie, precizie de filigran a liniilor melodice, naturaleţe. Mozart, la *Madrigal* îşi luminează aparenta spontaneitate, pare de un firesc imposibil de surprins, fără întortochieri, fără ezitări. Este, înaintea intuirii stilistice, o dovadă a disponibilităţii cu care această formaţie — (secretul îl deţine doar Marin Constantin) — este capabilă oricînd să surprindă, să deconcerteze.

În concluzie, un concert de bună calitate, subliniată şi de intensitatea aplauzelor numeroasei asistenţe.

MIHAI MOLDOVAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

VASILE TOMESCU

ESSAI SUR LE PROBLÈME DE L'ORIGINALITÉ DANS LA MUSIQUE ROUMAINE

„La nouveauté est, avec la vérité, la première condition de n'importe quelle conception artistique".

(**Convorbiri literare**, no. 8, Bucarest, 1. nov. 1877, an XXX, p. 661)

Vertu essentielle de l'oeuvre d'art, l'originalité est devenue l'un des problèmes fondamentaux de l'esthétique contemporaine, y aboutir constituant l'aspiration fiévreuse non seulement d'un courant ou d'un groupe de créateurs, mais aussi de chacune des individualités artistiques prises à part. En comparaison du passé, l'époque contemporaine aborde, en effet, le thème de l'originalité avec un acharnement accru, la considérant non seulement comme une catégorie déterminante pour la progression et la valeur elle-même de l'oeuvre, mais aussi dans la sphère et par rapport à des concepts qui souvent la définissent par la contradiction même qu'ils impliquent : contenu — structure, tradition — nouveauté, complexité et subtilité de l'élaboration spirituelle — résonance sociale-éducative, groupe de créateurs — individualité artistique. La préséance du critère de l'originalité sur les autres points de repère qui concourent dans le processus d'appréciation du phénomène artistique, est devenue d'autant plus évidente qu'elle tend à présider l'hiérarchisation des valeurs — laquelle, de nos jours, s'opère dans un intervalle de temps de plus en plus court, se réduisant au sens d'une technique de réalisation des sonorités, — jusqu'au point d'être, souvent, le critère essentiel en vertu duquel les compositeurs sont tentés de considérer leurs ouvrages de date pourtant récente, comme moins représentatifs pour peu qu'ils ne soient pas de la toute dernière heure. Il est vrai, d'autre part, que des analyses récentes prouvent — non sans quelque légitimité — que la technique et l'esprit mathématique du langage musical poussé à l'extrême, mènent irréversiblement à une standardisation universelle de la création artistique, qui ne peut que rendre caduque et anachronique toute originalité. Le fait, très réél, prend sa racine dans cette conception restrictive qui veut que l'originalité s'identifie à l'aspect de structure de la musique, considérant que celle-ci et non l'ineffable de l'art sonore — élément spécifique — définit en fin de comptes la personnalité d'un compositeur ou d'une école.

Si l'on considère, toutefois, l'originalité comme l'attribut essentiel de l'existence de la musique en tant qu'art, il faut en ce cas qu'elle implique un rapport logique, de toute nécessité, sine qua non **entre l'idée de contenu et sa réalisation artistique, ce pendant que l'inédit, l'unicité de la forme de transfiguration sonore de l'idée, somme toute de l'impulsion génératrice dont l'essence est purement esthétique, ou philosophique, ou affective, poétique, réaliste, imaginaire — ou même tout simplement structuraliste-abstraite — doivent à la valeur et à la viabilité de l'oeuvre leur reconnaissance et leur permanence dans la conscience humaine. Dans la création anonyme, folklorique — où l'apport personnel de celui qui chante ou joue pour lui-même, du musicien amateur ou professionnel, est subordonné aux critères de la tradition et s'intègre structuralement et fonctionnellemnet aux conceptions éthiques et esthétiques spécifiques (autrement dit „au goût", aux préférences, aux affinités) de la collectivité —, l'originalité est le résultat d'un proces-**

sus intuitif, le réflexe d'un certain état d'esprit, d'une continuité artistique „naturelle" et léguée directement, alors que dans la création savante, elle se manifeste comme une qualité programmatique, poursuivie sans cesse et élaborée de manière complexe.

L'insuffisance, l'imprécision de certaines notions employées tout-à-l'heure, nous obligent de nous y attarder pour examiner en quelques mots le mode dont se pose le problème de l'originalité dans l'art folklorique ; ce n'est qu'après, que nous nous occuperons des aspects qu'elle revêt dans la création savante universelle et roumaine.

Les modalités d'analyse les plus fréquemment employées dans l'art folklorique sont le „sectionnement" des genres, l'analyse structurale et esthétique des valeurs représentatives — considérées comme telles —, ainsi qu'une présentation statique, „archéologique" dirait-on, du phénomène de création et d'interprétation, comme si l'originalité — généralement, somme d'aspects novateurs — était absolument exclue de ce domaine de l'art, cependant que l'histoire de la musique savante, tout contrairement, représente une superposition permanente d'innovations. De fait loin d'être statique et anonyme dans le sens le plus strict du terme, le phénomène folklorique, de par son caractère essentiellement social et rapporté à l'évolution spirituelle de la société, connaît lui aussi une évolution certaine, encore que lente, qui témoigne du courant permanent d'influences s'opérant d'un individu à l'autre, courant toujours actif, animé et générateur de conséquences novatrices.

Si, pour les temps les plus reculés, l'histoire n'a pas consigné la contribution empreinte d'un cachet tout spécial des bardes populaires se trouvant sur le territoire roumain, elle a en échange souligné la précoce manifestation anonyme du folklore, le rôle de ces Barbou Laoutar et de tant d'autres dynasties de virtuoses qui, à partir de la seconde moitié du siècle passé, ont fait connaître à travers le monde la renommée de la musique roumaine, leurs contributions individuelles à la manifestation authentique et suprêmement artistique du génie musical anonyme devenant des sujets de chroniques et des phénomènes d'art dignes d'être enregistrés dans les documents d'époque.

Quelques études dans le passé (Bobulescu, Vancea, Tiberiu Alexandru) suivies de la récente monographie de Gheorghe Ciobanu Lăutarii din Clejani (Les laoutari de Clejani) découvrent tout un bouquet de traits d'emprunt ou d'apport à l'art populaire, de toute beauté certes, mais qui ne sont pas sans témoigner de l'immixtion de quelques influences hétérogènes dans l'activité des laoutari auraient-ils été des plus célèbres ou des plus modestes, dans le pays ou à l'étranger. Répandre, „désorientaliser", „roumaniser" les chants de lutrin et la romance d'époque, tel qu'Anton Pann s'appliqua de le faire au siècle passé, recueillir et recréer selon sa propre personnalité, comme le fit Grigoraş Dinicu sur le plan instrumental, créer sur le plan vocal comme Maria Tănase le réussit magistralement, ou encore toutes ces diverses réalisations artistiques individuelles on d'ensemble (non dépourvues, parfois, de certains compromis de goût et d'authenticité) de notre époque, ne sont-elles pas en effet autant d'actions de complètement original du trésor folklorique musical ancestral ? C'est à cela, d'ailleurs, que se reconnaît la vitalité exceptionnelle de la musique populaire roumaine, à cette vertu qu'elle a de s'enrichir continuellement en partant des formes ancestrales ; de ces formes qui, en conformité des investigations de nos savants (Constantin Brăiloiu et George Breazul), parcourent les modalités universelles de structuration modale, depuis les échelles primaires „oligocordes" et pentatoniques aux échelles heptatoniques-modales, diatoniques, chromatiques, à sous-divisions de ton, depuis les rythmes d'enfant à de complexes élaborations hétérométriques et polymétriques, depuis la simple monodie vocale aux préfigurations hétérophoniques et harmoniques-modales des colinde et des chants funèbres (Tiberiu Alexandru), depuis ces particulières „émissions vocales" dialectales (Ilarion Cocişiu) à d'éclatants et originaux accouplements de timbres instrumentaux dans les ensembles de laoutari.

L'art musical populaire roumain est donc original *non seulement par ce qu'il représente de synthèse* spécifique, opérée depuis des temps immémoriaux à partir du vigoureux art helléno-thrace et latin, dans la sphère d'un processus de détermination ethnique et éthique caractéristique, mais aussi par l'apport d'une rénovation permanente basée sur la tradition : formules rythmicomélodiques, stéréotypes de construction des phrases musicales, formules de cadence, éléments spécifiques de syncrétisme poétique, musical et chorégraphique, particularités d'attaque, intonation, émission, prononciation, autant de facteurs issus de la sensibilité de caractère spècial des Roumains, à cause même de leur situation historique à la confluence de l'Antiquité avec le monde moderne, et géographique, à celle de l'Orient avec l'Occident. Des données historiques et archéologiques, des analyses de structure attestent la descendance du folklore roumain de l'antique folklore du Sud-Est de l'Europe, par rapport auquel la configuration actuelle de notre musique populaire illustre très suggestivement un continuel apport d'originalité. Aussi bien, une expérience comme celle de l'exclusif „collage" de folklore roumain — emprunté aux colinde, aux chants funèbres et aux caluşari — à la version cinématographique d'Oedipe de Paolo Pasolini, lequel se sert de la magistrale création de l'Oedipe énescian — qui n'est en fait qu'un remodelage du melos national (cf. Oct. L. Cosma, Oedipul enescian) —,atteste la correspondance profonde de sentiments et de structure qui existe entre l'art antique et les valeurs musicales du peuple roumain, créées et polies à travers les âges d'après les exigences de sa sensibilité spécifique.

D'innombrables générations d'artistes anonymes se transmettent de l'une à l'autre le trés rare dans le monde art du jeu de la flûte de Pan ou du buccin latin et, de nos jours encore, le Danube entend, chantonnées sur ses rives, de candides et antiques mélodies d'enfants. Tout cela, étudié au niveau de l'art individuel, nous aide à connaître et à comprendre l'art du peuple, de même que les recherches actuelles de philogenèse mènent à l'intelligence du processus pluriséculaire d'ontogénèse qui a transformé successivement le melos national surgi des tréfonds de vie et d'art de notre pays, à l'instar d'une créature animée et originale. Des savants d'hier (Philarète Chasle, Julien Tiersot, Amédée Gastoué, Marcel Montandon) et d'aujourd'hui (Hans Joachim Moser, Die Tausprachen des Abendlandes, Berlin, 1960) confirment le caractère original du folklore roumain dans l'ensemble d'une musique spécifiguement „latine".

La seconde pierre fondamentale sur laquelle, fermement, s'est aposé le contenu d'originalité de la musique savantes roumaine, est le chant byzantin. Dans sa Musique roumaine (Paris, 1925, Bibl. „Horà), Nicolae Iorga affirme : ...„La civilisation byzantine trouve sa grandeur dans l'anonymat"... „Quant à la musique, c'est une symphonie millénaire... La grande difficulté en ce domaine consiste en ceci : innover sans se manifester comme tel. Dès qu'un individu existe qui se met en évidence, la grandeur de Byzance et de tout ce qui tient de Byzance cesse d'exister". Subissant par conséquent, tout comme le folklore, l'emprise des rigoureux principes de la tradition (les nomos dont parle Aristote lorsqu'il se réfère aux pratiques musicales des Agatyrses — cf. Vasile Pârvan, Dacii din munţi / Les Daces des montagnes / —, les neumes du chant grégorien et les makam de la musique orientale), le chant byzantin témoigne d'une double mais contradictoire propriété : une solide conservation du fond ancestral en même temps qu'une successive „réformation" de la structure et de l'expression de ses mélodies par la simplification et la systématisation périodiques de

celles-ci après que des époques d'excessive accumulation des moyens et des formes les avaient conduites à une véritable somptuosité extatique ; la concordance des chants avec le caractère spécifique de la langue nationale qui les emprunte en même temps que — ce qui entraine des conséquences substantielles — le revêtement du melos national respectif, d'une rigueur solennelle ou d'une sobriété extrême, de la toge savamment coupée et de belles proportions de l'harmonie et de la polyhonie d'origine conceptuelle et de pratique occidentales.

La musique byzantine, pont de liaison entre l'occident et l'orient (cf. Amédée Gastoué), connut elle aussi et pas seulement dans Byzance — lieu de ses origines — mais aussi sur le territoire de la Roumanie, seul pays latin l'ayant adoptée, de successifs et illustres apports d'originalité dûs à des réformateurs et à des créateurs de chants liturgiques, (les psaltes et les mélurges), d'abord a des compositeurs, ensuite, qui, tour-à-tour lui ont fait prendre ce caractère mixte d'une musique anonyme, „objective", en même temps que „subjective" en tant qu'art savant, raffiné. Depuis l' Evangéliaire grec de Jassy, datant du IX-e siècle et conservé dans les archives de cette ville, considéré par les commentateurs (P. Grigore Panţiru) comme un des vestiges de la culture musicale développée jadis dans les couvents du Mont Athos et qui marque l'époque où s'achève le processus de formation du peuple roumain, jusqu'à l'école de chantres du Monastère Putna de Moldavie, l'art et la culture roumaine de type byzantin des XV-e — XVII-e s. ainsi que des XVIII-e — XIX-e siècles, parcourent un chemin d'incessantes transformations mises sous le signe des tâches qu'il fallait accomplir : chanter dans la „patrioticeasca grăire" (langage patriotique) — suivant l'expression du Père Macaire — et aboutir aux transpositions de chants dans un esprit musical spécifiquement roumain. Ce fut un effort permanent qui trouva son heureux aboutissant à l'époque où le chant byzantin donna lieu aux importantes expériences de compositions modales-harmoniques de Gavriil Musicescu et de Dimitrie Kiriac, avec des conséquences directes sur l'autre laboratoire de création qui est la musique laïque de type folklorique ayant de profondes résonances patriotiques et sociales. Certes, de son temps, Gavriil Musicescu a dû affronter héroïquement l'opposition des cercles traditionnels qui voyaient dans l'acte innovateur — de transformation originale d'un art aussi fonctionnel que l'art byzantin — le résultat d'une mentalité abusivement révolutionnaire. Mais lorsqu'à notre époque, en partant des contributions pleines d'érudition du byzantiniste Ioan D. Petrescu, et de toute la pratique du chant national, le compositeur Paul Constantinescu a entrepris de faire valoir le trésor roumain musical en des créations de large et intense souffle dramatique-symphonique, réalisant par là une oeuvre unique dans l'histoire de la musique universelle, par surcroît de conception très moderne, l'opinion artistique indigène et étrangère s'est rendu compte de l'heureuse et féconde rencontre d'un art individuel — celui du compositeur — avec celui d'un monde anonyme de rythmes et d'intonations, de modes et de proportions (Wilhelm Berger), d'un mélos originaire et de ses variantes (I. D. Petrescu).

Dès lors, puisqu'au sein du folklore musical, l'originalité s'affirme en se gardant entre les limites bien marquées de la tradition et que sur l'art du chant byzantin elle apose la double empreinte de la tradition collective-anonyme et individuelle-notoire, comment agit-elle dans l'art musical savant ?

Avec l'esprit de pénétration scientifique qui le caractérisait, Constantin Brăiloiu a relevé l'existence d'une relation entre l'art savant, „livresque", et le folklore, ainsi qu'un échange actif entre ces deux espèces de contributions spirituelles. „A mesure, écrit-il, qu'une haute culture se détache de ses origines et s'élève au-dessus du commun, des règles de moins en moins rigides s'établissent, ce pendant que s'élabore une doctrine de mieux en mieux adaptée aux circonstances, ce qui ne fait qu'augmenter la distance qui sépare l'art savant de l'art populaire. Mais, de l'un à l'autre les interpénétrations demeurent constantes, aussi bien des couches supérieures vers les inférieures, qu'inversement. On a cru pendant longtemps que „le peuple inculte ne créait jamais", qu'il accumulait seulement : c'est la théorie de la réception, infirmée par tout le développement de la culture musicale et de la science folkloristique". En effet, dans le processus de continuel élargissement des limites de la sensibilité musicale de l'auditoire européen, la découverte et la valorisation de la musique exotique et populaire des différentes contrées du monde ont joué un rôle actif de rajeunissement. Il ne s'agit certes pas d'une reconstitution muséale, mais d'une intégration consciente et créatrice. „Si l'on pense en vérité que nos possibilités /d'intelligence/ ont effectivement évolué, qu'elles se sont élargies, il faut se demander si la musique exotique et populaire a déterminé l'évolution de la musique savante ou si, tout au contraire, cette évolution même nous a conduits vers la dite musique. Est-ce la fréquentation de celle-ci qui a changé notre point de vue ou serait-ce plutôt ce changement qui nous y a rapproché ? Le problème est fort délicat. A bien peser les choses, il semble plus ou moins que la cause se confonde avec l'effet" (Ibidem).Il n'est sûrement pas question d'un ajoutement factice, de coloriage, dû au génie musical folklorique, mais de l'absorbtion effective des vertus essentielles d'expression de ce dernier, telle une liqueur de vitalité au profit de l'art savant. En témoignant „d'une puissante cohésion spirituelle des collectivités qu'elle représentent" (Ibidem), les cultures musicales populaires nouvellement découvertes confirment qu'au-delà des caprices de goût de l'individu, au-delà de toute subjectivité, ce qui demeure et règne c'est la haute fonction sociale-éducative que remplit la musique folklorique.

L'immense accumulation de valeurs du passé que l'on désigne sous le large terme de tradition, représente un phénomène se déroulant, jusqu'à un certain point, comme une succession ininterrompue, comme une suite de marches continuelles et ascendantes. Cette ascendance implique l'enrichissement de la musique par d'innombrables modalités techniques et d'expression, dans la sphère desquelles des oeuvres de valeur universelle sont créées qui non seulement ne sont en rien amoindries par ce phénomène purement historique — du perpétuel déroulement évolutif des styles et des moyens techniques musicaux —, mais qui, bien au contraire s'avèrent stables et immortelles par le contraste même qu'elles présentent avec la dynamique de plus en plus intense des devenirs de l'art musical.

En effet, depuis les débuts de la pratique savante de la mélodie et de la polyphonie — comme le credo d'un esprit créateur éclairé par un programme esthétique et un idéal artistique —, depuis la période de l'ars antiqua, par exemple, jusqu'à l'époque de la plus grande affirmation du romantisme musical, autrement dit pendant sept ou huit siècles, la musique s'est continuellement enrichie par l'effort persévérant et superposé de différentes écoles et personnalités, tel un fleuve qui, sur sa route, absorbe de toujours nouvelles sources rajeunissantes, grâce auxquelles le lit ancestral sans cesse s'élargit. D'ailleurs, la cristallisation d'une personnalité artistique n'est pas le résultat d'un processus spontané, mais l'effet de l'accumulation de tenaces efforts et de fiévreuses recherches ; pourtant, Mozart demeure Mozart, même lorsqu'à l'aube de son oeuvre il „italianise" et Beethoven, à l'époque même qu'il „mozartisait", réussit à imposer le mot qu'il tenait à dire et qui devait déclencher de si violentes réactions à cause de l'esprit nouveau de sa musique, tout comme, pareillement, il ne cessera d'être lui-même lorsqu'audacieusement il préfigurera le romantisme. Celui-ci du reste est le premier courant d'une pensée musicale offrant les symptomes d'une diversité conceptuelle coexistante, jusqu'à

l'affirmation de tendances contradictoires comme celles qui jalonneront l'axe Liszt-Wagner et plus tard la musique de Mahler et de Bruckner d'une part, de Schumann et de Brahms d'autre part, pour faire place en fin de comptes aux synthèses de Richard Strauss.

Après cette première étape de puissant dynamisme esthétique et stylistique, l'effort créateur tend à devenir — et il le devient effectivement dès les premières décennies du XX-e siècle — de successif, simultané, se caractérisant de manière de plus en plus évidente par la diversité des orientations coexistant et s'influençant réciproquement, bien que jaillissant, parfois, de considérants sociaux-philosophiques et esthétiques différents, voire même opposés. Alors que les époques antérieures avaient été dominées tour à tour par l'esthétique préclassique baroque, classique ou romantique, comme le réflexe de concepts philosophiques et esthétiques relativement unitaires et stables, le XX-e siècle connaît l'affirmation presque simultanée de l'impressionnisme, du néoclassicisme, du romantisme tardif, des écoles nationales modernes — elles-mêmes empreintes des cachets divers de l'une ou l'autre des orientations „universalistes" pour lesquelles elles se sentent des affinités d'idéologie et de pratique artistique —, enfin de l'expresionnisme. Toutes ces multiples tendances s'efforcent au prix de nouvelles synthèses ou de l'invention de structures musicales inédites, d'assurer l'apport ininterrompu de l'originalité aussi bien que de réaliser des identités artistiques spécifiques, expressions des réalités sociales-politiques, philosophiques et esthétiques qui, à l'orée de ce XX-e siècle européen, apparaissent sous des aspects infiniment divers. Qu'elle présente une relative stabilité tout au long de l'évolution créatrice de certaines personnalités — c'est le cas de Debussy et de Ravel, de Bartók et d'Enesco — ou qu'elle enregistre de grandes mutations esthétiques et stylistiques s'échelonnant de la jeunesse à la maturité de certaines autres individualités — tels que Schonberg ou Stravinsky —, la musique des plus célèbres représentants de la première moitié de notre siècle reflète l'équilibre entre la nouveauté et l'originalité du langage d'une part et la force, la prégnance des idées esthétiques d'autre part.

Il va de soi que ces phénomènes ne sauraient être réduits au plus simple, du moment que — chez Bartók, par exemple — une influence précoce agit, qui descend de Liszt, alors que plus tard ce même compositeur devait opérer à la lumière de ses hautes aspirations humaines et démocratiques une synthèse supérieure entre le folklore de plusieurs peuples, l'esprit de Bach et de Beethoven et sa propre expérience créatrice ; du moment, que chez Enesco, ce ne sont pas des eléments de style qu'il emprunte a Bach ou à Brahms, mais bien des idéaux majeurs, des principes classiques présidant à la réalisation d'un équilibre entre la technique et l'expression, adoptés à mesure que s'affirme sa personnalité dans un même esprit humain et patriotique. Seul, l'art de Stravinsky représente l'exception, puisque chez lui la résurrection de haute qualité ou de parodie de la musique des maîtres anciens devient de l'esthétique programmatique, marquant sa critique des conventions quant au concept de „néoclassicisme", nous sommes tentés de le considérer non pas tellement comme désignant les seules sources stylistiques du classicisme proprement-dit que révélant cet équilibre spécifique du classicisme entre la technique et l'expression, l'idée humaine et une forme accomplie.

Des rapports complexes de continuité et de discontinuité d'ordre social-esthétique ou essentiellement musical dynamisant l'art du XX-e siécle, il en résulte que l'attribut de l'„originalité" implique à notre époque, bien plus que dans les phases antérieures de l'histoire de la musique, un agencement de facteurs et de tendances extrêment divers. Résultat de la réaction contre le romantisme somptueux et extatique, se mettant sous le signe de l'opposition générale de la pensée philosophique et esthétique contre le conformisme bourgeois, Erik Satie innove, mais n'arrive pas à cristalliser sa conception d'un nouveau style — augurant du reste de l'avenir —, laissant cette tâche aux soins de Debussy et de ses descendants : issu d'un romantisme grandiose (Gurrelieder), Schönberg se crée à lui-même une esthétique rigoureuse, qu'il transmet ensuite largement au XX-e siècle, en „antiromantique", bien qu'il ne soit en somme que le continuateur de Wagner, en intensifiant néanmoins le sentiment jusqu'au paroxisme.

Sous l'empire des grands conflits d'ordre social-philosophique qui, dans l'entre-deux-guerres, ébranlent les consciences, se produit un premier vacillement de l'équilibre établi entre l'idée et la forme, un premier déchirement dans le tissu naturellement solide jusqu'alors, fait de tradition et d'originalité. Hauer, Pfitzner, Skriabin, Haba, Orff, Cuclin, entre autres, deviennent les apôtres de systèmes de grammaire exaltants, empreints parfois d'emphase, d'autres fois d'un esprit d'ascèse primitive, issus chaque fois de considérants philosophiques et esthétiques aussi impétueux que contradictoires, surtout lorsqu'ils se rapportent à des réalités du monde artistique. Sans cesser de demeurer un postulat, l'originalité se voit dorénavant entraînée dans l'indispensable confrontation de la vie artistique avec la vérité nécessairement humaine, avec l'intelligence et les aspirations du public. Aussi, pendant ces derniers vingt-cinq ans, le souci de l'art musical universel d'aborder le problème de l'originalité depuis les positions avancées de la vie spirituelle de notre époque, devient de plus en plus saisissable. Et, tout en étant trop intimement mêlés à ce processus, pour en distinguer clairement les tendances, on peut d'ores et déjà prendre pour des certitudes certaines conclusions tirées en marge du phénomène musical contemporain.

L'accumulation sans précédent de valeurs artistiques, la diversité hors pair des solutions de structuration de la musique, paradoxalement conjuguée avec le rapprochement des modalités de composition dans une synthèse unique, ces dernières témoignant d'une certaine identité à travers le monde due à l'échange permanent et profond d'idées et d'expériences qui, inévitablement, s'y produit, engendrent des possibilités illimitées, des exigences rigoureuses, qui n'excluent pas de véritables difficultés en ce qui concerne l'acquisition de l'originalité dans la création musicale contemporaine. Le syncrétisme nouveau, „total", qui, de nos jours, réunit les arts en leur imprimant des impulsions toutes fraîches produites par la force sans cesse novatrice de la pensée scientifique et de la technique contemporaines, cette manière très nouvelle de „sonder" profondément dans la microstructure du contenu et de la forme de chaque domaine artistique, jusqu'au point où l'aspiration de trouver l'art rencontre son opposé — „l'anti-art" —, posent le problème de l'originalité en dépendance directe du rapport existant aujourd'hui entre la pensée artistique et la pensée scientifique ; ils posent également et catégoriquement le problème du rapport dans l'art entre l'objectif et le subjectif ; ils imposent une nette option pour l'équilibre des catégories antinomiques mentionnées cidessus — „technique / expression", „structure / contenu", „tradition / nouveauté", „folklorique / savant", „personnel / national / universel" — et engagent les consciences sur la voie des „affinités électives" (Hegel). On ne saurait ne pas être d'accord qu'„une énergie vitale" (Ernest Kurth), que les lois d'un dynamisme musical intrinsèque, que les rapports logiques et esthétiques qui découlent, objectivement, de la nature même de l'élément primaire de l'art des sons — en d'autres mots, le „son" (Rameau), ce „nisus formativus" (Lucian Blaga) du discours musical, capable d'engendrer de fascinantes „architectures fluides" (Hanslick) — ont le don et ne cesseront jamais de l'avoir, d'exciter le génie inventif et la fantaisie créatrice de l'être humain, en produisant continuellement des innovations, en un mot,

l'enrichissement des solutions empreintes d'originalité, Il n'est pas moins vrai, pourtant, que plus durables et plus substantiels que les modalités stylistiques, les „manières" ou les techniques de réalisation artistique musicale, s'avèrent les facteurs authentiques et décisifs de la pérennité, ces facteurs dont témoigne à toutes ses pages l'histoire de la création musicale universelle : l'expression empreinte de vitalité, le don d'émouvoir de la musique, le sens, l'intensité de l'idée. „L'originalité ne consiste pas seulement" —l'affirme Hegel dans Vorlesungen über die Aesthetik — „dans la conservation des lois du style, mais dans l'observation subjective qui, sans s'abandonner à la simple manière, s'empare d'un sujet raisonnable en soi-même et pour soi-même et l'élabore depuis l'intérieur, depuis sa subjectivité artistique, conformément à l'essence et au concept d'un genre artistique déterminé, aussi bien qu'en conformité du concept général de l'universel. C'est pour cette raison, que l'originalité est identique à une véritable objectivité et qu'elle fait fusionner le côté scientifique avec le côté subjectif, de telle sorte que les deux ne conservent plus rien d'étranger l'un pour l'autre".

Si, par conséquent, l'originalité est conçue comme un équilibre „entre l'objectivité" — c'est-à-dire la vérité de la vie, la réalité en ce qu'elle a de plus essentiel, y compris le leg de l'art folklorique et de l'art savant en tant qu'incarnations spécifiques de cette vérité — „et la subjectivité" — c'est-à-dire la pensée de l'artiste qui vit à sa propre manière cette vérité générale aussi bien que la sienne —, „l'originalité", en ce cas, „constitue l'intériorité la plus personnelle de l'artiste" (Hegel, Idem). Il résulte dès lors, nécessairement, que les structures sonores ont le rôle d'animer, d'accomplir artistiquement les idées et les moments d'émotions spirituelles de l'artiste créateur de musique et que par cela même, elles comportent des résonances obligatoires dans la vie spirituelle de l'auditoire ; c'est là, l'impulsion initiale et déterminante de l'originalité.

Généralement considérée comme l'essence de toute contribution créatrice individuelle ou collective — et non seulement dans l'art, mais encore dans la science comme dans l'ensemble des domaines qui permettent à l'esprit humain de s'y manifester en tant que génie créateur, —, l'originalité dans l'art diffère substantiellement de l'originalité en science, par exemple. Avec une exceptionnelle acuïté d'esprit, Georg Lukàcs nous offre une excellente analyse du problème dans la chapitre „Caractéristiques de la littérature et de l'esthétique" (dans son livre L'homme en tant que mie et croûte *) : Le sujet — dit-il — joue un rôle de médiateur tant dans la vie quotidienne que dans les sciences, à beaucoup d'égards ce rôle étant analogue... Il s'agit d'observer néanmoins que pour une bonne part, dans la vie de tous les jours — partout où il s'agit de réalisations —, aussi bien que dans la science, la sujet a à remplir un rôle de médiateur au plus propre du terme. Bien que le produit du labeur, tout comme l'expression scientifique, ne sauraient être réalisés sans la contribution à part entière de l'homme, cette fonction s'efface en grande mesure dans le fait accompli, mais fonctionne dans la vie courante. Cela veut dire que nous pouvons par exemple savoir — et c'est très important de le connaître — combien d'énergie, de grandes énergies intellectuelles et morales, etc. ont été requises pour réaliser l'oeuvre scientifique de Galilée ou de Newton ; mais, ces oeuvres par elles-mêmes remplissent leurs missions dans la vie des hommes, sans qu'il soit encore besoin de recourir à leur genèse (si nous appliquons par exemple le calcul différentiel, il nous est absolument indifférent de savoir lequel de Newton ou de Leibnitz a été son inventeur). Tandis que l'oeuvre d'art, qui est le résultat d'une expression esthétique, demeure aussi en tant qu'oeuvre quelque chose de personnel, autrement dit garde son individualité au coeur même de l'oeuvre. Même si l'on ne connaissait pas l'auteur (ou les auteurs) d'une oeuvre d'art, ce caractère personnel y est imprimé à tout jamais. Aussi, de se demander quel est le sujet créateur d'une oeuvre ne saurait manquer de l'analyse la plus pragmatique d'une oeuvre d'art".

L'originalité dans l'art est donc un reflet de la vie et ne correspond nullement au sens de bizarrerie, d'étrangeté, que la notion de l'originalité comporte dans le langage courant ; dans l'art, elle représente une synthèse unique entre la logique et le hasard, entre le naturel et l'exceptionnel, entre le vraisemblable et l'invraisemblable, enfin entre le général et le particulier.

Les structures sonores, le style musical — pour novateurs qu'ils soient — comprennent en dehors de la dite fonction de réaliser, de l'individualité humaine et artistique, un risque, celui d'être intégrés, du fait même de l'évolution aussi dynamique de l'art musical, dans la succession rapide des solutions empreintes de la technique de composition, sans acquérir l'attribut de la finalité artistique. Autrement dit, la perpétuité de l'originalité, la pérennité de cette propriété, sont en fonction du contexte signification et structure, rapport qui doit être inséparable et des plus interpénétrants.

Bien que rendue légitime par la dynamique permanente de la vie qui l'engendre, l'originalité d'un style, d'une personnalité créatrice doit cependant faire aussi preuve d'une certaine stabilité, afin d'aboutir à un degré de perfection en elle-même et, de la sorte, s'imposer à la sensibilité et au discernement du public. „Chaque oeuvre constitue un tout organique, qui se suffit à soi-même, une valeur éternelle qui s'affirme contre la mobilité de l'histoire. Et pourtant, si l'on considère dans le temps la procession des oeuvres, on voit que l'art ne cesse de changer de visage, mais aussi que certains styles s'imposent pendant de longues périodes" (André Richard, commentant l'esthétique d'André Malraux, dans La critique d'art, Presses Universitaires de Frances, Paris, 1964, p. 89).

Il est donc évident qu'une certaine stabilité du style musical constitue la condition de la réalisation du style en cause, de sa résonance dans le concert de la vie artistique contemporaine.

Pourrait-on ne pas se rendre compte de la dialectique profonde, organique, des novations que comportent, chez Enesco, certains éléments de ses structures greffés sur une sensibilité et une vision artistique toujours les mêmes, depuis son Prélude à l'unisson aux Sonates, depuis sa III-e Suite „La Villageoise" et ses „Impressions d'enfance" jusqu'à sa Symphonie de chambre et finalement à son Oedipe, sorte d'aboutissant sur la marche évolutive du compositeur ? Pareillement, on saisit facilement, chez Jora, l'évolution de sa création musicale, depuis son stade post-romantique à celui de ses sublimations essentiellement modernes du melos national. Alors que Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, entre autres, se gardent sur la ligne d'une constance totale de l'esthétique et du style — ce qui, il va de soi, n'exclue pas une manifestation plus intense dans certains de leurs ouvrages de leur personnalité créatrice —, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger accumulent sur leur chemin créateur les étapes distinctes d'un devenir musical et d'une finalité artistique en marche ininterrompue. Mais, la dynamique spectaculaire des musiques d'autres compositeurs, d'âge différent, dont nous citons, en exemple : Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, jusqu'aux très jeunes Corneliu Dan Georgescu ou Lucian Metianu, réclame de l'auditoire un discernement intellectuel infiniment plus riche en nuances et sans lequel on ne saurait pouvoir saisir ce que ces musiques comportent de plus représentatif pour la pensée esthétique et les modalités de style de ces compositeurs.

*) Omul ca miez și coajă, Edit. pt. Lit. universală, Buc., 1969, p. 323—324.

Une confluence se produit, on vient de le voir, entre l'élément constant d'une synthèse intime de la pensée et de l'expression musicale, d'une part, et l'aspect dynamique, d'assimilation et d'invention, d'autre part, ce dernier étant générateur de vitalité ; c'est le propre de la musique d'aujourd'hui et c'est la condition qui assure la continuité d'une culture nationale musicale, ce pendant que la pénétration non assimilée d'éléments hétérogènes demeure une opération extérieure, temporaire et qui, si jamais elle devenait définitive, finirait par effacer dans un esprit de stérilité, les différences spécifiques des cultures musicales contemporaines.

L'histoire de notre musique révèle l'existence de relations complexes, dynamiques, entre ces catégories fondamentales qui définissent l'originalité. Se déroulant sous l'étendard des grands mouvements de libération sociale (1821, 1848) et nationale (la lutte pour l'Union, la Guerre de 1877), l'étape des précurseurs devait mettre au premier plan de l'originalité de l'art musical national son caractère éducatif-militant et de critique des moeurs. C'est le mérite de George Stephănescu, Iacob Mureşianu, George Dima, Eduard Caudella, Alexandru Flechtenmacher, Constantin Dimitrescu, Ciprian Porumbescu, d'avoir compris l'impératif social-politique et artistique du moment qu'ils servaient. Les choeurs de contenu patriotique, l'opérette inspirée des thèmes de la littérature nationale, la musique instrumentale et symphonique issue du sentiment d'admiration des beautés du pays, et de la fierté de son passé historique, ont placé la pensée musicale roumaine de la seconde moitié du siècle dernier, en ce qui concerne le problème de l'originalité, sur les fondements naturels de la mission éducative de l'art, en en formulant même des desiderata complexes.

Les efforts des compositeurs précurseurs dans le but de poser les fondements et de préparer une école nationale de composition, ont été accomplis avec probité et persévérance, sous le signe de l'amour pour la vie et les préoccupations du peuple ainsi que pour son oeuvre séculaire. Nous en avons le témoignage dans la pensée de Iacob Mureşianu, exprimée dans la revue „Muza română — foaie muzicală şi literară" („La Muse roumaine — feuille musicale et littéraire") paraissant à Blaj en 1888 : „C'est chez le peuple que l'on doit chercher l'origine de ces innombrables chansons, doînas, danses et horâs, chez le peuple que l'on doit les recueillir pour les bien étudier, suivant le caractère et les coutumes, et ensuite les arranger selon les règles de l'harmonie. Ce n'est que de cette manière que l'on pourra répandre, chez nous, notre musique nationale, non seulement parmi nous, mais même parmi les étrangers, et ce n'est que de cette manière qu'une nouvelle note caractéristique de notre individualité nationale pourra se manifester devant le monde entier". Et le zéleux précurseur de la musique de Transylvanie de conclure par une pensée de bon augure „au futur et grandiose édifice de notre musique, à la musique classique roumaine, comme étant le seul but que doive rechercher notre musique nationale, comme étant un second langage par lequel nous puissions nous manifester".

Stephànescu, Mureşianu, Dima, ont l'intuition d'un chemin propre de la musique nationale, aussi en ce qui concerne le style. Cet idéal animera l'oeuvre d'interprètes et comjositeurs, tels que Musicescu, Kiriak et Vidu. Dans un mémoire adressé au Ministère de l'Instruction Publique, le 30 août 1890, Gavriil Musicescu expliquait : „En me rendant compte de la valeur des chansons populaires roumaines, de l'importance culturelle de ce genre de musique, ainsi que de l'effet que leur diffusion systématique produirait dans une nation, je me suis proposé de faire de ces chansons un petit recueil, les prenant directement chez le peuple et en les harmonisant dans les tonalités dans lesquelles le peuple les chante".

Ce sont là deux genres d'activité : celle de collectionneur de folklore et celle de compositeur, réunies pour la première fois dans un même but social et éducatif et ayant pour mobile esthétique la conquête de l'originalité.

Développée sur le sol de la musique nationale, les innovations préconisées par Musicescu suscitent un vif écho dans l'opinion musicale étrangère, tel qu'il ressort de l'article de l'ethnographe Julien Tiersot paru en 1890 dans la Revue des Traditions Populaires : „M. G. Musicescu, maître du Choeur de l'Eglise métropolitaine de Jassy a interprété en 1887, à l'occasion d'une fête solennelle, un bouquet de mélodies populaires roumaines, qu'il avait harmonisées. Véritable témérité, car nul jusqu'à lui, en Roumanie, n'avait osé enlever les chansons populaires à leur milieu naturel : la campagne, et les exécuter avec le concours de quelques musiciens qui sont mieux préparés que leurs habituels interprètes : les paysans. Or, le succés dépassa toute attente... Encouragé par cet accueil, j'ai vu en France des choses non moins surprenantes. M. Musicescu publie un recueil de 12 de ces mélodies avec harmonisation chorale et transcription pour piano".

Deux exemples éclairent, dans la conception de Kiriac, la voie menant à la musique nationale. En premier lieu, l'expérience acquise par la musique universelle : „Les grands peuples ont une musique qui leur est propre, caractéristique, inspirée par l'élément indigène". Ensuite, les efforts persévérants déployés dans les autres domaines de création artistique : nos musiciens devront suivre le même chemin que celui de notre littérature. Pour écrire de la bonne musique durable, il faut travailler dur, il faut de la persévérance dans le travail et de l'enthousiasme. Il faut y mettre du coeur ; ne pas s'habiller de vêtements étrangers, mais rester soi-même. En ce qui nous concerne, il faut encore une chose de très grand prix : nous devons chanter, comme nous parlons : en roumain. Il faut qu'avec le temps, nous parvenions à former un style musical roumain".

Dans son métier d'élaboration musicale, Kiriac professait un art engendré non par la technique, mais par l'idée et le sentiment qui animent tout acte de création : „Rappelez-vous bien que l'harmonie, le contrepoint, la fugue ne sont que des moyens, des instruments perfectionnés, avec lesquels on manipule la musique mais ne sont pas la musique. L'idée qui impressione, l'idée simple et claire, est la musique même. Aussi compliquée qu'elle soit, la musique doit se réduire à une idée simple. De même que dans la littérature. Pour résumer un ouvrage littéraire, il faut qu'il y ait un fond ; si l'on ne peut le résumer, c'est qu'il ne contenait que des paroles, que du métier, mais pas de fond, C'est à cela qu'il faut penser lorsqu'on se décide à écrire. Nous n'avons pas besoin de faire montre de science d'hommes habiles, il nous faut sentir les choses, afin de partager nos sentiments aussi à d'autres". Combien profonde et convaincante est la concordance de ces principes avec l'oeuvre de Kiriac, dont les compositions ont pénétré les coeurs de maintes générations aimant la musique !

Dans la création chorale laïque, pénétrée de vibration patriotique, d'aspiration vers l'accomplissement de l'Union de la Roumanie, d'amour pour le bas-peuple — la grande source de valeur spirituelle de la nation —, aussi bien que dans la musique religieuse, qui ouvre les horizons des formes amples du genre choral, on trouve organiquement entrelacés, les traits de l'originalité de langage qui révèle tout premièrement l'inédit modal du folklore laïque et psaltique mentionné ci-dessus. Il faut en même temps remarquer que les limites de l'horizon poétique purement musical ou programmatique demeurant en une certaine mesure conventionnelles dans la musique symphonique ou de chambre de l'époque, elles ont imprimé à ces créations leur caractère stylistique, académique. Pareillement à d'autres écoles nationales, l'esthétique du romantisme se reflète dans la musique des précurseurs de l'école roumaine, en premier lieu sur le plan de l'attitude militante et sur celui de l'intérêt musical-ethnographique d'influence herdérienne, afin de préparer la voie aux systèmes originaux re-

présentatifs, stimulés par les impératifs sociaux-culturels de l'époque.

Ce saut dans la conscience esthétique et dans la réalisation artistique sera rendu possible par l'apport de Georges Enesco et de sa génération. On y observe un certain parallélisme avec la situation existant dans d'autres écoles musicales, car une orientation, liée plus ou moins directement à l'impressionnisme français — Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu — eut, la première, le mérite de hausser la maîtrise d'art de l'école roumaine au niveau de l'art européen de l'époque ; pour un moment, en exceptant l'éloquent Poème Roumain d'Enesco, le métier artistique l'emporte sur l'idéal esthétique, mais bientôt de salutaires et naturels entrelacements et complètements ne tarderont pas de faire leur apparition.

Fleur de l'admirable graine du melos ancestral, la musique roumaine s'est, en effet, révélée, dans la période moderne et contemporaine de notre culture, comme une des plus profondes et des plus originales expressions de la spiritualité nationale. La vitalité de notre école de composition se manifeste par la richesse des valeurs et des tendances, par la force avec laquelle des générations, des courants et des personnalités se définissent dans le contexte d'idées et d'affinités qui nous est propre. Sensible aux grandes transformations qui ont eu et ont lieu dans la conscience artistique du XX-e siècle, offrant elle-même un aspect actif et représentatif de cette conscience, la musique roumaine reflète, par tout ce qu'elle a de plus essentiel, la pensée vigoureuse, opérant des synthèses spécifiques, l'aspiration féconde vers un humanisme de vaste horizon, la constante prédilection pour la découverte des traits spirituels généreux et nobles de notre peuple. C'est le credo et le profil artistique des plus marquants parmi les compositeurs roumains, depuis Enesco, Jora, Drăgoi, Cuclin, Andricu, Negrea, Paul Constantinescu, jusqu'aux musiciens ayant atteint la maturité pendant ces dernières dizaines d'années.

L'idée du rôle exaltant de l'art à une époque de confrontations suprêmes de l'être humain avec sa propre conscience, le suggestif et troublant aspect de la vie et de l'effort créateur, comparés par Enesco à une corde tendue qui revient à la position simple et droite dont elle est partie, ou à un spiral qui revient avec des qualités supérieures à son point de départ, symbolisent la dialectique progrès-tradition, sous la lumière de laquelle le musicien place son propre chemin vers l'originalité. Pénétré par la musique jusque dans les tréfonds de son être, Enesco a cherché le sens de celle-ci, la nécessité de l'oeuvre d'art, non pas dans la nouveauté apparente, mais dans sa vérité humaine : „Tout compositeur tâche de rendre pour le mieux la vérité dans l'expression, la noblesse dans la forme". La qualité spécifique de la musique est de refléter l'existence sociale et nationale : „La musique est un langage qui reflète sans possibilité d'hypocrisie, les qualités psychiques de l'homme, des peuples". En définissant le beau comme „une réalité vivante, cosmique", Enesco souligne, de fait, la dualité objective-subjective de ses lois : „L'artiste dévoile à l'humanité la voie vers l'harmonie, qui est félicité et paix".

Dans la conception d'Enesco, l'originalité constitue la qualité la plus prégnante de l'oeuvre d'art. Plus que les particularités stylistiques en elles-mêmes, elle implique la force de vie intérieure de l'oeuvre d'art, sa signification. „Chaque oeuvre doit avoir son origine intérieure, indépendamment du formalisme d'une conception qui nous a semblé ou qui, de fait, a été un succès à une autre occasion. Le même critère de la valeur intrinsèque d'expression de la musique élimine les fausses antimonies, comme par exemples, entre classicisme et modernisme, ou entre les arts de la symphonie et de la rhapsodie. Le musicien hausse le sens de la notion de style à celui de cardactére et établit l'indépendance active, harmonieuse, de la musique par rapport aux autres arts et aux mathématiques. Art de l'action, par excellence, la musique est „l'expression pure d'un état d'âme".

En mettant l'exclusivisme et la tendance vers le classement formel des valeurs hors des principes de l'art, le véritable créateur réalise une synthèse naturelle de la tradition et des conquêtes de son époque". Nous ne devons pas démolir ce qui existe mais l'adapter à la nouvelle adaptation de notre oeuvre. Fertiliser l'expérience du passé enrichit les traits contemporains de l'art et crée les conditions de sa durée. „Le seul progrès qui peut influencer profondément l'avenir, est celui dont les racines sont dans le passé et non pas celui artificiellement imposé".

D'une inestimable valeur théorique sont les idées d'Enesco concernant l'originalité de notre musique populaire et, en étroite liaison avec celle-ci, le chemin parcouru par l'école roumaine de composition. „Méprisée par les classes privilégiées", la musique populaire, „l'un des trésors dont la Roumanie peut s'enorgueillir", est le point de départ de la création nationale. „L'école roumaine, d'ailleurs, a commencé à s'imposer par des ouvrages qui portent le sceau indiscutable de notre terre roumaine."

Avec une finesse et une subtilité incomparables, le musicien faait l'introspection de son propre univers spirituel, en surprenant le mécanisme si complexe de la création, le processus de l'élaboration de l'originalité. L'Inspiration ? „Pour devenir „inspiration", il faut tout un complexe intérieur et pourtant spatial, dans lequel s'amassera, venant d'un endroit secret, sans commencement, une espèce de spirale nébuleuse astronomique... En ce qui me concerne, l'inspiration commence à révéler son existence par une espèce de fièvre douce que je sens confusément... et qui est devenue un état presque permanent"... Cette impulsion initiale résultée du contact stimulant avec la vie, avec la nature, détachée de l'être spirituel du créateur, engendre par la suite, la tension des grandes élaborations. „Guidé par l'idée, une puissance invisible déroule devant nous les nuages, les entrelace, les entretisse. La fantaisie est l'odeur balsamique de la matière première : le sentiment". L'intellect du compositeur, sa pensée contribuent à transformer „la matiére première" qui, comme le disait Enesco, naît du „fredonnement de l'état psychique", en une création artistique de haute signification et perfection de la forme. „Le tout est que l'impression nerveuse une fois perçue, la grandeur psychologique de la conception qui élève l'esprit dans les sphères bleues, demeure intacte".

Après le Poème Roumain, évocation captivante et originale des images de la vie de campagne, demeurées vivantes dans le souvenir du compositeur, Enesco immortalise l'âme du peuple dans les deux rhapsodies roumaines. En utilisant des mélodies empruntées au répertoire de virtuoses célèbres de l'art de l'interprétation folklorique, gardiens des vieilles chansons, kobzars, joueurs de la flûte de Pan, Enesco les assemble si merveilleusement „leur accordant — tel qu' il s'exprimait — un sens dynamique", qu'elles sont devenues de vibrants messages de l'âme roumaine dans le monde.

Toute la création de maturité d'Enesco révèle sa capacité exceptionnelle de réaliser une fusion entre l'esprit des grandes formes consacrées par la tradition et la substance mélodique populaire, ce ferment de l'expression originale qui sera décisif dans le processus de cristallisation de l'art du compositeur. Bien qu'à une analyse superficielle, les valeurs illustrées semblent n'appartenir qu'au folklore citadin, l'oeuvre d'Enesco reflète, en réalité, les traits les plus caractéristiques du melos populaire roumain, au moyen d'une transfiguration des éléments „parlando rubato" de la construction ouverte-improvisée des subdivisions des tons spécifiques, ainsi qu'à l'aide d'une certaine hétérophonie contenue dans le substratum mélodique de l'art populaire.

L'élan de la vie et de l'oeuvre musicale s'accentuant à partir de la troisième décennie, les recherches scientifiques des significations de la vie et des richesses de structure contenues dans le folklore,

ont, graduellement, rendu plus clair le sens supérieur de la musique placée à l'horizon spirituel de l'individu et de la collectivité. Les grandes confrontations sociales qui se sont reflétées dans la littérature de l'après-guerre, la pénétration toujours plus profonde des aspirations démocratiques au sein de l'art plastique militant, ont stimulé dans ces mêmes directions aussi l'activité de composition et d'interprétation musicales. L'accomplissement de l'Union nationale, les progrès de la lutte des forces démocratiques avancées — laquelle atteint à un degré supérieur par la création en 1921 du Parti Communiste Roumain —, créent le cadre propice à l'affirmation des convictions sur le rôle actif de l'art, sur la finalité morale-esthétique de la musique.

En jetant un regard rétrospectif sur le chemin parcouru depuis la fondation de l'école musicale roumaine moderne, par sa génération, Mihail Jora notait au début de la cinquième déennie : „Un groupe de jeunes gens inconnus, dont j'étais, se sont mis en route en 1920, ayant pour tout capital l'amour du beau, l'enthousiasme et la volonté indomptable de créer, après la dure épreuve qu'avait représenté la guerre pour l'unité nationale, un art musical roumain. Avec ce maigre capital et l'aval de notre grand maître Georges Enesco, nous gravissons depuis, par degrés, la dure pente de nos aspirations. Mais, lorsque nous arriverons à la halte décisive, nous aurons la joie, en regardant en arrière dans la vallée, de constater qu'une petite partie du chemin a quand même été déblayée. Mais, voici que la vallée, une fois de plus résonne de tumulte et de clameurs et que dans l'étroit sentier un autre groupe de jeunes gens court à nouveau, qui cherchent à se surpasser l'un l'autre pour se frayer un chemin vers la cime. Avec la même nostalgie du beau, avec le même enthousiasme, ils courent sur les traces de leurs prédécesseurs. Certes, ils les dépasseront, car le sillon tracé par ceux-là facilite à présent la tâche de ceux-ci. Mais, tous proviennent de l'école roumaine créée par les fondateurs de la Société des Compositeurs Roumains. La plupart d'entre eux ne sont encore jamais sortis du pays et ce qu'ils écrivent est imbibé de saveur roumaine, laissant entrevoir, de chacun d'eux, la personnalité qui se développera petit à petit, avec le temps".

Animés en effet d'un idéal qui est d'ailleurs commun à l'art national, des musiciens de différentes écoles, de différents tempéraments et de différentes affinités stylistiques, brossent, chacun d'eux, leur personnalité dans l'effort unique de transfigurer artistiquement la sensibilité et les aspirations esthétiques spécifiques du peuple auquel ils appartiennent. Réceptifs à l'égard des directions différentes où s'engage la musique de leur temps, sondant les sphères jusqu'alors inédites du folklore, les contemporains et les disciples d'Enesco, Jora, Drăgoi, se sont mis en route pour forger la musique de notre époque et affirmer un credo novateur, certes, mais relié par toutes ses fibres à la vie, à l'âme de leurs compatriotes.

„Le national et l'universel" — affirmait Paul Constantinescu comme une conviction commune à toute sa génération — „ne sont guère des antinomies, mais des sphères concentriques qui se contiennent selon le critère de l'affirmation du national dans l'espace et le temps d'existence de l'universel... Le national n'exclue point l'universel, mais s'y intègre et une oeuvre d'art sera d'autant plus universelle qu'elle est plus spécifiquement nationale, en jaillissant organiquement vers l'universel. Wagner, Verdi, Moussorgski, ne sont pas des phénomènes séparés, mais des représentants de leur milieu teutonique, latin ou slave. Et si, actuellement, leurs oeuvres musicales sont tenues pour universelles, cela est dû à la diffusion qu'avec le temps ces valeurs ont obtenu, en devenant non seulement un avoir international, mais en continuant aussi à conserver ce caractère de représentantes d'un esprit particulier".

La culture musicale roumaine, relativement jeune sous le rapport des formes complexes de l'art savant, mais disposant d'un admirable leg folklorique, se doit comme nésessité impérieuse, d'exprimer l'idée musicale dans une forme nationale qui, d'une part, saura nous affirmer nous-mêmes en tant que peuple, intégré, mais différencié, dans l'ensemble mondial, et d'autre part nous apportera une note d'originalité et de large variété, capable d'accorder la place requise par chacune de nos personnalités créatrices".

Une contribution toute spéciale à l'application créatrice du dit credo, a été apportée par Sabin V. Drăgoi dans son Divertissement rustique pour orchestre à cordes ainsi que dans son drame psychologique „Năpasta", où il développa une harmonie engendrée par la structure mélodique même, à l'aide d'une superposition d'intervalles caractéristiques (quartes, secondes), témoignant également d'un penchant pour la hétérométrie propre aux colinde et aux danses populaires ainsi que pour la forme de variation caractéristique du melos de la ballade et de la doïna. Mihail Andricu s'est imposé en tant que représentant proéminent de la pensée symphonique classique, assimilée et recréée dans un ample cycle de symphonies et d'ouvrages de musique de chambre, caractérisés par un souffle lyrique et épique de grande résonance et à tous points originaux. Autre représentant de marque de l'esprit créateur et pédagogique de la vie musicale roumaine, Mihail Jora s'est affirmé comme une personnalité particulièrement puissante. Ses ballets, ses lieder et sa musique de chambre témoignent d'un art et d'un raffinement inégalables, qu'il atteint au moyen de l'élargissement du spectre chromatique d'origine modales dans le cadre d'achevées constructions harmoniques. Une intéressante synthèse du folklore roumain et des orientations occidentales de la musique, s'échelonnant depuis le néoclassicisme à l'expressionnisme, est réalisée par Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Theodor Rogalski, Marcel Mihalovici, Ionel Perlea, Constantin Silvestri. Le développement d'une harmonie de forte tonalité modale, ayant des racines dans la musique byzantine aussi bien que dans les structures heptatoniques du folklore, de même que la stylisation burlesque, satirique, du melos folklorique citadin, en réalisant un fluide mouvement architectonique, sont dûs à l'esprit de composition de Paul Constantinescu, cependant que Zeno Vancea et Sigismund Toduță manifestent des ressources personnelles en développant une polyphonie linéaire de substance modale, le premier l'empreignant d'une suggestive teinte lyrique, alors que le deuxième se garde dans l'épique, attestant son penchant vers la réflexion philosophique. Ion Dumitrescu cultive un art sarmonique-orchestral, plein de fantaisie et de suggestion lyrique, ce qui du reste constitue le côté original de son oeuvre musicale. Dans le même courant de tendances, s'inscrivent des compositeurs tels que Martian Negrea, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Ludovic Feldmann, Gheorghe Dumitrescu — compositeurs de renom en tout genre, depuis les formes miniaturisées jusqu'aux grandes fresques vocales-orchestrales. D'autres musiciens d'expérience, comme par exemple Nicolae Buicliu, Diamandi Gheciu, Achim Stoia, Matei Socor, Max Eisikowitz, Liviu Comes, Hilda Jerea, Paul Jelescu, Mansi Barberis, Tudor Jarda, Ovidiu Varga, des interprètes aussi, remarquables, tels que Valentin Gheorghiu, Mircea Basarab ou Mircea Popa, apportent leur contribution d'originalité à l'enrichissement des orientations et des valeurs de la musique roumaine.

Tel est le fondement sur lequel s'élève l'édifice de la musique roumaine contemporaine, le pont qui relie l'héritage d'Enesco et la musique des jeunes générations de nos jours.

La création musicale de la Roumanie actuelle connaît en effet l'essor le plus impétueux de l'histoire de l'art national. Depuis la conception d'une parfaite continuité de la tradition jusqu'à celle d'une participation active aux grandes mutations qui se produisent — à partir du milieu de notre siècle — dans

les domaines de l'art, la musique roumaine affirme la richesse de ses talents, de ses styles, de ses techniques. En conservant parmi ses impératifs fondamentaux, la responsabilité sociale-patriotique et humaine de l'acte créateur, aussi bien que la densité de l'expression au service d'une idée claire, la musique roumaine actuelle témoigne de son originalité et de sa valeur par le fait qu'au delà de la nouveauté des solutions qu'elle applique, elle fait retentir l'écho de la sensibilité artistique propre à la nation.

La diversité, parfois déconcertante, des recherches artistiques individuelles, la variété et la nouveauté des domaines investigués, les rapports inédits produits entre l'activité créatrice, celle d'interprétation et celle de la recherche théorique, de même que la pénétration d'éléments techniques et de données scientifiques abstraites dans la pensée et la pratique musicales, associés à l'évolution générale de la spiritualité contemporaine, concourent à l'enrichissement incessant du langage musical, à la multiplication des voies de réalisation en tout genre. Ces traits nouveaux mettent en évidence avec finesse un certain caractère spécifique de la pensée et de la sensibilité des compositeurs roumains de tout âge et tout style, un certain ethos particulier aisément percevables par les amateurs de la musique roumaine et la critique musicales de partout. En l'affirmant, nous envisageons cette générosité de l'idée et du sentiment, doublée constamment par une attitude lyrique contemplative que si puissament incarne la création énescienne. Mais, nous envisageons pareillement cet équilibre et cette limpidité de la conception, ce caractère vigoureux des structures sonores.

L'ample périmètre de la diversité des styles cernés dans la sphère d'une conception esthétique unique, est illustré par l'oeuvre de compositeurs appartenant à la génération moyenne, de même que par l'arrivée précoce à la notoriété de quelques jeunes talents. Du récent paysage du monde roumain de la composition, nous choisissons en exemple, quelques ouvrages représentatifs de la maturité artistique ou de l'intensité de relief dont témoignent leurs auteurs. Le Concerto pour hautbois et orchestre, d'une robuste expression lyrique, émanant du mélos roumain, baigné de lumière, le poème vocal-symphonique Rêve cosmique ainsi que l'Elégie pontique de Theodor Grigoriu, confirment par leur subtile élaboration polyphonique modale et leur orchestration coloriée, l'aptitude de l'auteur à suggérer des valeurs spirituelles spécifiques de notre temps et attestent l'ample registre de modalités dont usent aujourd' hui les compositeurs.

Hostile à l'emprunt fidèle des solutions techniques appartenant à n'importe quels systèmes clos, Pascal Bentoiu s'impose à notre analyse par des oeuvres pleines de verve et de raffinement, ainsi que par des ouvrages de grande densité lyrique-dramatique (L'amour médecin, L'immolation d'Iphigénie, ce dernier étant I-er Prix de la Télévision italienne, et Hamlet — Prix Guido Valcarenghi, Milan), à côté d'autres qui généreusement et de manière nouvelle continue de suivre le chemin original ouvert dans notre paysage musical par Enesco et Jora.

Nicolae Beloiu avec sa Symphonie (distinquée du Grand Prix du Concours International de Bruxelles) et Wilhelm Berger avec son Concerto pour violon et orchestre, ses symphonies et ses quatuors (I-ers Prix à Monte-Carlo, Bruxelles et Liège) synthétisent avec un art achevé la force d'expression de la musique de chambre et les vertus épiques de l'art symphonique, en même temps qu'ils répondent aux exigences de l'artiste contemporain à s'appuyer sur des valeurs recueillies au trésor théorique et de composition créé par l'humanité.

Nous découvrons de nouveaux champs de manifestation de notre ethos dans les concertos, la ballade Lion et vaillant jeune homme luttèrent ainsi que dans l'opéra Zamolxès de Liviu Glodeanu, où un rythme d'essence populaire engendre toute la facture moderne de sa musique ; Adrian Raţiu, dans son Concertino, manifeste un caractère de vigoureuse polyphonie des timbres ; Doru Popovici, avec sa III-e Symphonie inspirée de l'épopée antique, les éclatantes Danses du Maramourech de Corneliu-Dan Georgescu ; les Vitraux et les Tapis Roumains de Mihai Moldovan ; la Ballade et les Psaumes tirés d'Arghezi dûs à Nicolae Brînduş et qui nous apportent le souffle vital et optimiste des compatriotes s'édifiant une destinée radieuse, toutes ces oeuvres et tous ces compositeurs complètent le tableau de l'actuelle musique roumaine.

Fidèles à leur conviction d'une éternelle vitalité de la mélodie, Dumitru Capoianu dans Variations cinématographiques, Dumitru Bughici dans Dialogues dramatiques, Laurenţiu Profeta dans le ballet Prince et Mendiant, Alexandru Paşcanu avec sa Toccata symphonique, Carmen Petra-Basacopol avec son poème Les Branches, Mircea Chiriac dans sa Sinfonietta, Stefan Mangoianu dans sa cantate Casa, Andreas Porfetye avec sa Cantate sur des vers de Nicolae Labiş, Walter Mihai Klepper avec son Divertissement, Zoltan Aladar avec sa Symphonie trouvent les ressources adéquates pour affirmer leur art musical, tandis que tout aussi fécond et significatif s'avère être l'apport d'originalité de Radu Paladi, de Sergiu Sarchizov, de Norbert Petri, Cornel Trăilescu, Aurel Popa, Vasile Herman, Gabriel Jodal, Ervin Junger, Wihelm Demian, Teodor Bratu, Bogdan Moroianu, dans les domaines symphonique, choral-orchestral et de la musique de scène.

Sur le chemin vers l'absolu, vers la conquête des essences, vers l'acquisition des attributs propres à l'esprit national en même temps que contemporain-universel, la création roumaine de musique enregistre des phénomènes d'investigation complexe, où l'assimilation des acquisitions existentes et des modalités nouvelles s'entrelacent, en étendant de la sorte le champ de manifestation de certains compositeurs qui d'ailleurs nous ont pleinement convaincus jusqu'à présent, tout au long de leur évolution artistique, du puissant écho que produit leur art. De semblables tendances se manifestent à travers des oeuvres que le public roumain aussi bien que l'opinion de l'étranger ont confirmé par une appréciation unanime ! Frémissant de vitalité dans le Concerto pour violoncelle et orchestre (I-er Prix du Concours de Création de Genève, 1962), captivant de vibration lyrique et méditative dans la Symphonie de chambre, les deux ouvrages se caractérisant par le relief mélodique et polyphonique, Anatol Vieru se consacre actuellement à une composition dominée par un contrôle lucide du sentiment, autant que par une concentration intérieure des sens de la structure musicale. Alors que ses Scènes nocturnes pour choeur, d'après Lorca, bouleversent la sensibilité de l'auditoire par le traitement de thèmes humains, l'Ode au Silence explore les microstructures disposées de manière complexe et sollicite des auditeurs non seulement une imagination pénétrante et une affectivité poétique, mais encore, surtout, de l'introspection, et de la capacité de saisir, d'analyser.

Virtuose des architectoniques sonores, fervent des paramètres abstraits de la musique, conquérant avec ses Arcades, ses Eloges et ses Canti de nouvelles zones expressives de la musique, Aurel Stroe vise dans Oedipe à Colone de reconstituer l'acte de la création artistique empreinte d'une organisation logique, raisonnable de la nébuleuse matière que sont les sons : efforts téméraires vers une conception et un langage nouveaux, vers un dialogue spontané en même temps que longuement médité avec ferveur et sens de la responsabilité artistique qui revient à part égale au compositeur, à son partenaire actif, l'interprète, et enfin au public appelé à s'habituer peu à peu à cette grammaire inédite. Des préoccupations apparentées rapprochent des personnalités pourtant différentes, comme le talentueux compositeur Tiberiu Olah, qui, ayant donné Cantates, Symphonie et La colonne sans fin, manifeste à présent dans Le Portail du Baiser ainsi que dans ses Rythmes et

Espaces des essences d'art folklorique associés à des symboles du syncrétisme arts plastiques-musique. Cornel Tăranu, dans Symétries, Dan Constantinescu dans la Symphonie de chambre, Mircea Istrate dans le Concert stéreophonique, Myriam Marbé dans son Rituel de la soif de la terre, Corneliu Cezar dans Taaroa, affirment par des ouvrages dévoilant leur vaste horizon thématique et le large registre de leurs moyens d'expression, leurs capacités à parcourir un chemin très divers de la composition, allant depuis la valorisation du fond folklorique authentique d'après une conception moderne, à l'investigation d'éléments musicaux de la facture la plus récente.

Une tendance accentuée vers l'abstraction du discours musical au service de l'intensification de l'expression et de l'accroissement de la dynamique des sonorités, est manifestée par Stefan Niculescu, dans sa Symphonie pour 15 instruments, si appréciée, ainsi que, récemment, dans son Hétéromorphie qui soumet la forme à un processus de dissociation profonde des éléments structuraux. Alexandru Hrisanide, en partant de Volumes, atteint dans Ad perpetuam rei memoriam la concrétisation du principe aléatoire au service de l'obtention maximale d'une spontanéité des couleurs. Octavian Nemescu poursuit dans Triangle des sonorisations expressives de données tirées des théorèmes géométriques. D'autres jeunes talents pleinement affirmés ou se trouvant encore sur les bancs de l'école, sont appréciés pour la passion qu'ils témoignent et le sentiment de responsabilité dont ils sont empreints lorsque fougueusement ils participent à la recherche de nouvelles possibilités de création musicale, tout en demeurant dans l'essence fidèlement attachés aux principes immuables de la musique roumaine ; citons-en : Lucian Meţianu, Costin Miereanu, Nicolae Coman, Mihai Moldovan, Mihai Mitrea-Celarianu, George Draga, Gheorghe Costinescu, Stefan Zorzor, Eugen Wendel, Theodor Drăgulescu, Dan Voiculescu, Csiki Boldiszar, Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Irina Odăgescu. Parmi les oeuvres toutes récentes, certaines constituent, cela va sans dire, des recherches, des essais ; mais, quelque qu'elles soient, le critère de leur finalité est, au-delà des problèmes de structure, des moyens techniques, la résonance humaine, l'écho réél qu'elles suscitent au coeur d'un auditoire initié, avisé. De ce point de vue, nous considérons que les ouvrages de facture purement académique aussi bien que les élaborations sonores qui ne transgressent pas les limites d'un abstractionnisme démuni de chaleur humaine, ne sauraient demeurer qu'étrangers à une pensée artistique, en contenant très peu de chances à être conservés par la postérité.

Une conception large, une vision empreinte de force créatrice, concernant l'originalité engendrent actuellement des valeurs qui, tout en s'alignant sur la voie des grandes traditions de notre art musical, représentent l'expression d'une synthèse des conquêtes artistiques contemporaines et annoncent témérairement les modalités artistiques appelées à conquérir l'avenir de la musique.

CUPRINS

Vasile Tomescu

În ritmuri de foc și-n tonuri de lumină . 1

DOCUMENTE PRIVIND :

Lupta și aspirațiile pentru progresul social și spiritual al poporului nostru. (scurtă antologie de texte, selecționate de Constantin V. Drăgoi) 3

Sigismund Toduță

Spre izvoarele adevărului 6

Theodor Grigoriu

Mărturisiri la o glorioasă aniversare . . 7

Octavian Cosma

Coordonate ale unității de concepție și diversității stilistice în muzica românească. 9

Theodor Bratu

Supremul nostru ideal 12

Romeo Ghircoiașiu

Succesive generații 14

DIN VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Spiritul epocii socialiste și cerințele actuale ale educației muzicale a tineretului : Dumitru D. Botez, Ioan Pop, Eremia Albuțiu, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Matei Socor, Felicia Donceanu, Constantin Palade, Mircea Neagu, Petre Ghelmez, Aurel Popa, Liviu Dandara, Laurențiu Profeta (Material realizat de Constantin Răsvan) 14

Margareta Pîslaru

Prilej de adîncă meditație 19

Nicolae Niculescu

În confruntarea contemporaneității . . . 19

Zoltan Aladar

Pentru un profund mesaj umanist . . . 21

George Pascu

O creație a zilelor noastre 21

Boris Cobasnian

În orașul de pe malul mării 22

Ștefan Lakatos

Acest salt în istorie 22

Adrian Rațiu

Pe orbita artei universale 23

George Zaharescu

Slujitori ai artei lirice 24

Ion Crișan

Acorduri 25

Dan Voiculescu

Cuvinte pilduitoare 25

Ion Buzea

Vorbind despre viața mea 26

Liviu Comes

Sîntem mîndri 26

CONFIRMĂRI PE ALTE MERIDIANE :

Creația românească (Ileana Rațiu) . . . 27

INTERVIURI :

Lawrence Foster (Iosif Sava) 28

Marin Constantin (Theodora Albescu) . . 29

CONCERTE — SPECTACOLE

Doru Popovici

Simfonia a IV-a de Gheorghe Dumitrescu . 32

J. V. Pandelescu

Maria Fotino și Maxim Șostacovici la Radiotelevizione 32

Dumitru Avakian

Formația „Ars Nova" din Cluj 33

Anton Dogaru

Coruri 34

Grigore Constantinescu

Turandot 35

Theodor Bălan

Eschenbach 36

Mihai Moldovan

Orchestra Radioteleviziunii 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie)

Dr. Vasile Tomescu

Essai sur le problème de l'originalité dans la musique roumaine 37

SOMMAIRE

Vasile Tomescu
A travers des rythmes fougueux et des tonalités lumineuses 1

DOCUMENTS CONCERNANT:

La lutte et les aspirations pour le progrès social et spirituel de notre peuple (breve anthologie de textes choisis par Constantin V. Drăgoi) 3

Sigismund Toduță
Vers les sources du Vrai 6

Theodor Grigoriu
Confessions 7

Octavian Cosma
Coordonnées esthétiques de notre musique 9

Theodor Bratu
Notre idéal suprême 12

Romeo Ghircoiașiu
Des générations qui se suivent 14

DE LA VIE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

L'esprit de l'époque socialiste et les exigences actuelles de l'éducation musicale de la jeunesse : Dumitru D. Botez, Ioan Pop, Eremia Albuțiu, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Matei Socor, Felicia Donceanu, Constantin Palade, Mircea Neagu, Petre Ghelmez, Aurel Popa, Liviu Dandara,Laurențiu Profeta (Réalisation : Constantin Răsvan) . 14

Margareta Pîslaru
Cela nous engage à réfléchir 19

Nicolae Niculescu
L'actualité confrontée 19

Zoltan Aladar
Pour un profond message d'humaniste . . 21

George Pascu
Une oeuvre de nos jours 21

Boris Cobasnian
Dans la ville au bord de la mer . . . 22

Ștefan Lakatos
C'est un saut dans l'histoire 22

Adrian Rațiu
Sur l'orbite de l'art universel 23

George Zaharescu
Au service de l'art lyrique 24

Ion Crișan
Accords 25

Dan Voiculescu
Paroles exemplaires 26

Ion Buzea
En parlant de ma vie 26

Liviu Comes
Nous sommes fiers 26

DES SUCCÈS À L'ÉTRANGER QUI CONFIRMENT

La création musicale roumaine (Ileana Rațiu) 27
Interview (Iosif Sava) 29
Marin Constantin (Theodora Albescu) 30

CONCERTS — SPECTACLES

Doru Popovici
La IV-e symphonie de Gheorghe Dumitrescu 32

J. V. Pandelescu
Maria Fotino et Maxime Chostakovitch à la Radiotélévision 32

Dumitru Avakian
L'ensemble „Ars Nova" de Cluj 33

Anton Dogaru
Choeurs 34

Grigore Constantinescu
Tourandot 35

Theodor Bălan
Eschenbach 36

Mihai Moldovan
L'orchestre de la Radiotélévision Roumaine. 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

(Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie)

Vasile Tomescu
Essai sur le problème de l'originalité dans la musique roumaine (en français par Colette Ghimpețeanu) 37

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 5 — p. 1 — 48 Bucureşti mai 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

I.P. „Informaţia“ c. 2347

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 iunie

6

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

DIN EXPUNEREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU LA ADUNAREA SOLEMNĂ DIN CAPITALĂ, CU PRILEJUL SĂRBĂTORIRII SEMICENTENARULUI PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

...Îndeplinirea cu succes de către partid a rolului ce-i revine în societate depinde, în măsură tot mai însemnată, de ridicarea nivelului ideologic și politic al comuniștilor, de lărgirea orizontului lor de cunoștințe, de dezvoltarea capacității de a înțelege procesele sociale ale lumii contemporane, de a se orienta de sine stătător, în mod just, în lumina învățăturii marxist leniniste, în toate împrejurările vieții, în întreaga lor activitate. De asemenea, formarea unui om multilateral pregătit, cu o concepție avansată

despre lume și societate, educat în spiritul patriotismului și internaționalismului proletar, cu o înaltă moralitate și o bogată viață spirituală, constituie o necesitate obiectivă, o cerință legică a progresului societății socialiste și, totodată, obiectivul fundamental al activității ideologice a partidului. Educația socialistă presupune, în același timp, combaterea hotărîtă a tuturor influențelor străine din conștiința oamenilor, a tendințelor individualiste, a vechilor mentalități, a ideilor și concepțiilor retrograde, idealiste, propagate pe diferite căi din lumea capitalistă.

Dezvoltarea conștiinței socialiste este un proces complex la care sînt chemați să concure activ toți factorii educativi de care dispune societatea noastră. Sarcini importante revin în acest sens mijloacelor de informare în masă — organelor de presă, emisiunilor de radio și televiziune, publicațiilor periodice de toate genurile. Informînd obiectiv opinia publică asupra procesului construcției socialiste, asupra marilor victorii ale poporului român pe drumul vieții noi, luînd atitudine critică față de lipsuri și neajunsuri, aceste instrumente trebuie să acționeze și mai perseverent, la un nivel calitativ superior, pentru dezbaterea aprofundată și elucidarea, de pe pozițiile filozofice ale partidului nostru, a tuturor problemelor ce compun astăzi universul spiritual al oamenilor muncii. De asemenea, o puternică influență în direcția formării omului nou exercită literatura, cinematografia, arta plastică, muzica, teatrul, chemate să redea cît mai bogat și convingător, prin graiul minunat al artei, cronica clocotitoarei epoci pe care o trăim, tabloul impresionant al muncii eroice și al vieții noi a națiunii noastre, ampla frescă a transformărilor revoluționare ale societății românești și, în același timp, să înfățișeze imaginea însuflețitoare a zilei de mîine, a viitorului măreț al comunismului — idealul pentru care luptă întregul nostru partid.

DIN CHEMAREA CONSILIULUI NAȚIONAL AL FRONTULUI UNITĂȚII SOCIALISTE

Oameni de artă și cultură,

Creați noi opere inspirate din clocotul construcției socialiste, opere care să dea întruchipare artistică eroismului și frumuseții faptelor oamenilor muncii, să-i însuflețească în activitatea lor pentru înfăptuirea obiectivelor noului cincinal! Exprimînd cu și mai mare forță năzuința și idealurile poporului nostru, veți contribui la ridicarea continuă a nivelului de cultură al maselor, la dezvoltarea conștiinței lor socialiste, la afirmarea înaltelor virtuți morale caracteristice omului nou, veți spori patrimoniul de valori spirituale al patriei noastre socialiste.

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 6(223) iunie 1971

COMPOZITORI ŞI MUZICOLOGI ÎN VIZITĂ LA UZINELE „GRIVIŢA ROŞIE"

LA IZVOARELE MUZICII

Pentru a fi a *timpului* pe care îl reprezintă, muzica trebuie să se identifice cu el. Pentru a ne recunoaşte în ea sufletul, sentimentele, speranţele, muzica trebuie să fie limpede, pornită dintr-o reală simţire, închinată nouă. Marile momente de încleştare ale istoriei, marile împliniri naţionale au inspirat remarcabile opusuri, au comentat viaţa, cu tensiunea, cu luminile şi clipele ei de umbră, cu îndrăzneala gîndurilor şi siguranţa paşilor ei. Marile mutaţii pe care timpul le-a adus, lărgirea orizontului de gîndire a oamenilor, exigenţa şi continua spiritualizare s-au revărsat în muzică dinamizînd-o, făcînd-o să se aplece mai mult asupra vitalităţii poporului nostru. Din lupta cu inerţia, cu imaginile palide, neutre, s-a detaşat tema majoră a eroismului anilor pe care îi clădim. Destinul social umanist al muzicii româneşti se împlineşte. Istoria are un ritm care trebuie să fie pulsul muzicii. Menirea patriotică, vocaţia ei universală se împletesc născînd forţă.

Astfel, viaţa şi perspectivele muzicii româneşti ţîşnesc din ancestrale cînturi şi hore, din balade şi doine şi se ridică viguros spre marile circuite. Cum simţim trepidaţia muzicii ? Cum putem vedea concret marile realizări ? Oamenii de artă se întîlnesc cu lucrătorii din fabrici şi uzine. Sînt fapte obişnuite. Melomanii primesc acum la locul lor de muncă pe muzicieni.

Vizita compozitorilor la uzinele Griviţa Roşie, sub semnul cinstirii sărbătoririi gloriosului 8 Mai, a fost cît se poate de interesantă. În imensele hale în care se zămislesc locomotivele, explicaţiile amănunţite asupra noilor procedee de lucru, asupra ultimelor modele de maşini, strunguri, uriaşe utilaje care se folosesc în procesul de producţie au fost urmărite, comentate. Pretutindeni ne-au întîmpinat oameni dîrzi, conştienţi de marile lor răspunderi cotidiene, de aportul lor substanţial de constructori activi ai vremurilor noi ; pretutindeni zîmbet şi muncă îmbinate parcă anume pentru a primi cum se cuvine oaspeţi de seamă, figuri demne de a inspira opere artistice, vii, durabile, înscrise în circuitul măreţiei timpurilor noastre. Ne-am îndreptat apoi spre sala clubului „Griviţa Roşie". Un concert oferit de compozitori, lucrătorilor din cele două uzine, a avut simbolul bucuriei contactului direct cu ascultătorii. După cuvîntul de salut al compozitorului Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii Compozitorilor, şi cel al secretarului Uniunii Compozitorilor, Vasile Tomescu, concertul a început cu programul corului Sindicatelor din Bucureşti dirijat de Dumitru Botez. S-a interpretat în primă audiţie *Cinci decenii* de Teodor Bratu, cor premiat la Concursul organizat de C.S.C.A. în cinstea Aniversării Partidului. O linie melodică avîntată, mijloace polifonice riguroase. Apoi *Sînt ceferist* de Dumitru Bughici cu un refren bine ritmat, marcat şi de o armonie echilibrată, simplă. Am ascultat *Sîntem a ţării tînără grădină* de D. D. Botez — versuri şi cînt înaripat, spiritualul *Mă dusei la tîrg la moţi* de Tudor Jarda. Corul sindicatelor din Bucureşti şi-a încheiat programul cu *Vatră de mîndri eroi* de Gheorghe Bazavan, exemplar pentru vibraţia patriotică pe care muzica corală o poate exprima.

Orchestra „Academica" a Conservatorului Ciprian Porumbescu a interpretat apoi *Scherzo* de Ion Dumitrescu, lucrare în care se simte din plin vigoarea muzicii de substanţă, predilecţia pentru fluiditate şi mişcare continuă, pentru armonia generoasă şi discursul logic.

Din ciclul *Şapte cîntece din uliţa noastră* de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Teodorescu, Gheorghe Crăsnaru, laureat al

concursului internațional „George Enescu", a cîntat *Dubele de pîine* și *Hrisov de Mai,* plin de emoție și uimire în fața unei primăveri de libertate.

Am ascultat din nou Orchestra „Academica" dirijată de Alexandru Șumski, de data aceasta tălmăcind *Joc din fluier* de Theodor Grigoriu, parte din Suita pentru cvartet de coarde, *Pe Argeș în sus,* transpusă pentru orchestră de coarde, lucrare care de la vremea apariției s-a impus prin virtuozitatea instrumentală și accesibilitate. Virtualități ale muzicii populare desfășurate în întregul opus propun în special în *Joc din fluier* inedite culori.

Programul s-a încheiat cu un buchet de melodii de muzică ușoară românească interpretată de soliștii și orchestra de muzică ușoară a Clubului „Grivița Roșie". Elena Pasă în melodia *Pentru nimic în lume* de Mișu Iancu și Viorica Țupa în cîntecele *La un cuvînt al tău* de Radu Șerban și *Chiar de-ar fi să fie vis,* special scris de Temistocle Popa pentru studioul de muzică ușoară al Clubului Grivița Roșie, au lăsat o frumoasă impresie pentru sensibilitatea interpretării. Melodii de Gelu Solomonescu, Ion Cristinoiu, Aurel Giroveanu, Edmond Deda, V. Veselovski, H. Mălineanu interpretate de Corina Chiriac, Doina Spătaru, Angela Similea, George Enache, sextetul „Cantabile" au fost îndelung aplaudate.

Vizita compozitorilor la Uzina Grivița Roșie s-a încheiat printr-o discuție fructuoasă între muzicieni și gazde. O discuție care a ilustrat exigențele publicului, exigența ascultătorului preocupat de mesajul muzicii care refuză explimilea, George Enache, sextetul „Cantabile" au fost îndelung aplaudate.

Cuvîntul cîtorva dintre participanții la discuție, reprezentanți ai muncitorilor și inginerilor de la Grivița Roșie, a fost edificator.

Așadar : „Cum oglindiți realitatea ?" „Vă preocupă accesibilitatea ?" teme majore care stau în fața creatorilor de artă.

Muzicologul Vasile Tomescu a arătat că așa cum se modelează materia dură, compozitorii modelează fantezia. Nu o fantezie deșartă ci

o fantezie conştientă de importanţa roadelor ei care pleacă de la sentimentul patriotic. Este obligaţia permanentă a creatorilor de muzică de a-şi perfecţiona măiestria şi de a-şi orienta creaţiile către teme de larg interes. Muzica trebuie să se închine muncii şi eroismului şi această manifestare este un fapt grăitor. Secretul lucrărilor care au strălucit de-a lungul timpului, spunea compozitorul Zeno Vancea, stă în faptul că au fost scrise din inimă. Muzica cu funcţia ei socială poate asigura misiunea istorică a creatorilor. „Să ne amintim de Flechtenmacher, de Caudella — propunea Zeno Vancea — de paginile care ne-au lăsat mărturii ale legăturii cu evenimentele epocii. Redactorul şef de la Editura muzicală, Aurel Popa, a subliniat eficienţa drumului pe care ascultătorul trebuie să-l facă spre operele de mare valoare.

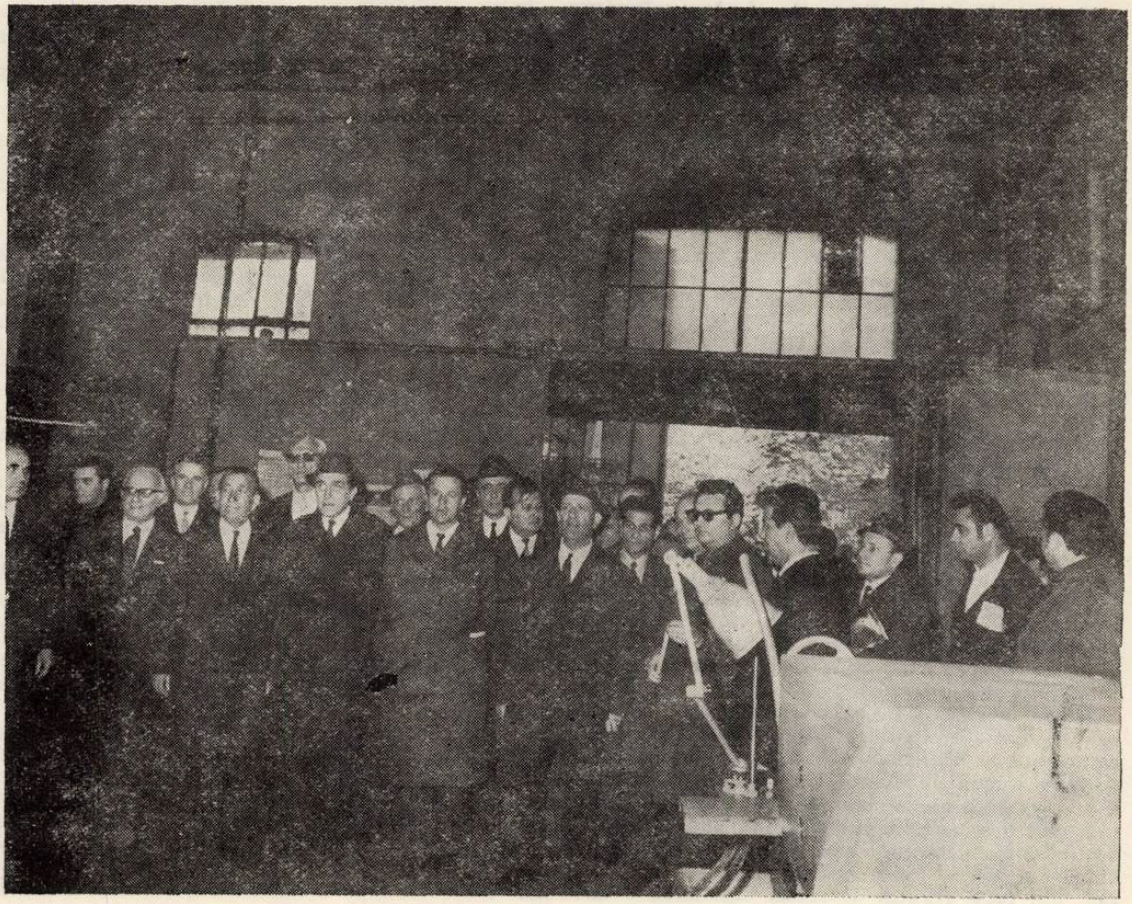
În afara cărţilor, concertele — a completat criticul Petre Codreanu — spectacolele de operă, de operetă, cronicile muzicale, avancronicile, trebuie abordate în totalitatea lor, privite ca un întreg ce determină un climat intelectual.

Scopul vizitei la Uzinele Griviţa Roşie, de a lua contact direct cu imaginea marilor realizări industriale, a fost dublat şi de dorinţa de a trezi interes pentru muzică, de a satisface gustul pentru muzica de calitate. Muzicologul Vasile Donose a conchis că este importantă pătrunderea activă în sfera de înţelegere a tuturor ascultătorilor ; nu numai practicarea muzicii de către ascultători este o modalitate. Marea mişcare culturală a amatorilor fiind elocventă, pasiunea cu care aceştia se apropie de creaţia muzicală constituind fapte emoţionante.

O vizită la Uzinele Griviţa Roşie. Un fapt obişnuit, util pentru creatori, util pentru cei care formează marele public, pentru creatori şi pentru cei care deschid acum porţile muzicii.

Pentru a fi a *timpului* pe care îl reprezintă, muzica trebuie să se identifice cu el.

SMARANDA OŢEANU



CONCERTE DEDICATE SEMICENTENARULUI PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

FILARMONICA „GEORGE ENESCU"

În perioada premergătoare aniversării semicentenarului, Filarmonica George Enescu din București a programat muzica românească cu o frecvență mult mai sporită față de restul stagiunii. În plus, sîmbătă 8 mai, această instituție muzicală de prim rang a susținut un concert simfonic festiv, dedicat acestui eveniment. Vom remarca dintru început că repertoriul acestei importante manifestări a fost gîndit cu multă grijă, alegîndu-se piese de incontestabilă substanță. Prima parte a concertului a fost rezervată primelor audiții. Am ascultat mai întîi *Tulnice*, piesă pentru un grup orchestral, de Mihai Moldovan, premiată la concursul inițiat de CSCA și Uniunea compozitorilor în întîmpinarea semicentenarului. Tînărul compozitor s-a făcut remarcat în peisajul nostru componistic prin explorarea atentă și fructuoasă a universului folcloric, rezultatele vădind nu numai originalitatea structurilor și procedeelor ci și o sensibilitate acută, un deosebit simț constructiv. *Tulnice* se înscrie pe linia valorificării sugestiilor muzicii populare : semnalele de bucium încredințate pe rînd unor instrumente — violoncele, corni, flaute, contrabași, percuție — creează efecte polifonice, înlănțuiri poliritmice capabile să orienteze fantezia ascultătorului spre un tablou bucolic-sărbătoresc și să ofere, totodată, interesante combinații și efecte timbrale, uneori difuze, alteori puternic reliefate. Modernitatea lui Moldovan constă tocmai în viziunea formată din scrutarea practicilor străvechi, surse de inedit, adînc ancorate în universul muzical românesc.

Cea de a doua primă audiție a fost *Sinfonia a III-a*, subintitulată *„Dramatica"*, de Andreas Porfetye. În simfonia românească se înregistrează în ultima vreme interesante incursiuni și explorări de formă în scopul evidențierii conținutului nou, căruia formele vechi nu-i mai dau totală satisfacție. Se observă astfel o tendință poematică, poetică, eroică, dramatică, soluțiile decurgînd din intențiile programatic-teoretice ale autorilor. Andreas Porfetye, cercetător priceput al fenomenului contemporan, își caută o cale, care, de astă dată este alta decît cea din cantate, dar nu opusă. Cele trei părți, prima și ultima în formă de sonată, cea mediană variațională — se remarcă prin orchestrația savantă în care timbrurile sînt individualizate, suflul simfonic este cuprinzător, de un deosebit efect expresiv. Tematica, sobră, nobilă, particulară, se conturează în părțile extreme, treptat, cucerind atenția prin distincție și sobrietate. Excelentă este partea a II-a prin polifonizarea subtilă, bine susținută pe planul instrumentației. Este o lucrare mai mult decît stimabilă — o reușită care, ca și *Tulnice*, merită din plin a fi reluată în repertoriu.

În partea a doua a concertului, am reascultat două lucrări consacrate din repertoriul național. Mai întîi, *Șapte cîntece din Ulița noastră* pe versuri de Cicerone Theodorescu de Paul Constantinescu, ciclu magistral alcătuit, în care primul și ultimul cîntec înfățișează prezentul luminos prin prisma căruia sînt evocate cinci momente legate de glorioasele zile din februarie 1933. Plasticitatea liniei vocale, eficiența comentariului orchestral, unitatea de stil conferă acestui ciclu valoare perenă. Marșul *Mărire ție, Patria mea* de Mihail Jora, pe versurile poetei Mariana Dumitrescu, reprezintă un omagiu înălțător, plin de demnitate și prospețime al muzicianului. Corul și orchestra își împletesc discursul în stilul jorean, distins și sobru.

Dirijorul Mircea Cristescu și-a dovedit, și de astă dată, disponibilitățile pentru însuflețirea partiturilor originale, simfonia lui Porfetye și ciclul de Paul Constantinescu înregistrînd din punct de vedere interpretativ, momentele de culme ale concertului. Basul Ionel Pantea, echilibrat și expresiv, ne-a oferit o versiune convingătoare a celor șapte cîntece, iar corul (dirijor Vasile Pântea) a fost în nota sa obișnuită.

PETRE CODREANU

CONCERTUL RADIOTELEVIZIUNII

Prilejuit de manifestările omagiale desfășurate în săptămîna festivă, concertul Radioteleviziunii propunea publicului un adevărat panoramic asupra muzicii contemporane românești. Dominantă rămîne impresia generală a angajării muzicienilor, compozitori sau interpreți, în avîntul unanim de omagiere a „evului aprins". Diversitate și totodată unitate stilistică, iată ce se putea observa cu prisosință în piesele incluse în program, solicitînd compozitori ce aparțin tuturor generațiilor înscrise în munca artistică a școlii românești. *Simfonia a XI-a, „In memoriam"* de Mihail Andricu (primă audiție) indică o accentuare a dramatizării discursului în cadrul atît de caracteristic scriiturii pentru orchestră, pe care compozitorul o mînuiește de obicei cu rezerve în expansiunea emoțională. Purtînd dedicația „pentru Orchestra de Studio a Radioteleviziunii", *Muzica festivă* a lui Dumitru Bughici evoluează într-o armonioasă îmbinare a liniilor, vizînd însă nu decorativul, ci esența spectaculoasă a fenomenului sonor.

Semnătura lui Gheorghe Dumitrescu, în genul vocal simfonic, are autoritatea a două decenii de marcante reușite. Prima audiție a poemului *Stăpînul* (versuri de Eugen Jebelanu) continuă maniera personală a compozitorului, de notare nuanțată, în cadrul recitativului dramatic, a discursului poetic. Solistul (baritonul Dionisie Konya) susține expresiv linia acestui recitativ, construit pe o permanentă acumulare dramatică din care rezultă apoteoza simbolică a finalului. Într-o versiune nouă *Cîntare unui ev prins* de Cornel Țăranu (versuri Nicolae Labiș), adoptă maniera elaborării sintetizatoare a materialului muzical, într-o permanentă întrepătrundere a sensurilor textului cîntat (solist tenorul Ion Stoian) cu vocile intens colorate, caleidoscopic, ale orchestrei. Dimensiunile restrînse ale corului de nuanțare festivă, *La mulți ani, Partid al faptei* de Radu Paladi, nu implică însă o limitare a monumentalismului sonorității vocal simfonice, (reunind corul mare, corul de copii și orchestra). Compozitorul a intenționat rostirea strălucitoare a urării tradiționale, amplificată prin rezonanțe simple, fastuoase.

Încheierea concertului festiv cu *Odă orașului meu* de Theodor Grigoriu (versuri Nina Cassian) a adus întregului program o lărgire generoasă a tematicii, intenționînd ca prin retrospectiva asupra istoriei unui oraș socialist să schițeze de fapt însăși istoria acestor glorioase decenii. Ideea, de largă vibrație umană, se concretizează într-o muzică din care nu lipsesc, alături de momentele dramatice, nuanțele apoteotice.

Pentru realizarea unui asemenea concert, cu program diferit ca genuri și ca problematică, Radioteleviziunea a solicitat un impresionant număr de interpreți, într-o adevărată „demonstrație, de forțe artistice" : Orchestra Simfonică, dirijată de Iosif Conta, Orchestra de studio, dirijată de Carol Litvin, Corul, condus de Aurel Grigoraș și corul de copii pregătit de Elena Vicică. Rezultatul indică nivelul matur al acestor ansambluri, responsabilitatea patriotică a celor chemați să contribuie la progresul artei socialiste. Este, de altfel, însuși scopul pe care și l-au propus organizatorii concertului festiv dedicat Semicentenarului Partidului.

GR. CONSTANTINESCU

OPINII

CORNEL ȚĂRANU

OMAGIU PARTIDULUI

„Să regăsim în operele noastre, vibrația zilei și omului de azi, a sentimentului patriotic, care să nu ne părăsească niciodată".

Dacă aș încerca să definesc eforturile muzicienilor noștri în ultimii ani, aș fi tentat să mă opresc cel puțin la două trăsături definitorii : atmosfera lirică, doinită, de „cîntec lung" care răzbate în multe din paginile noastre (chiar și atunci cînd folosește un limbaj foarte nou) și, alături de ea, contururile unui peisaj ondulat, ale unui „spațiu mioritic" ce se întrezărește chiar și atunci în absența descriptivului, avem ceva ce s-ar putea defini cu un „peisaj-stare de spirit". Dincolo de toate acestea răzbate „sunetul patriei" în multe, foarte multe ipostaze, fie că e vorba de cîntecul Mioriței sau de mai noile *Episoade*, *Simetrii* sau *Incantații*. O exprimare directă a acestor ani clocotitori mi-a fost prilejuită de întîlnirile — două la număr — cu lirica lui Labiș. Cantata *Cîntare unui ev aprins* m-a preocupat de mulți ani și audiția nu m-a mulțumit. Pentru înveșmîntarea muzicală a versurilor : „Trăim în miezul unui ev aprins / Și-i dăm a însufleții noastre ramă / Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi / În flăcările noastre ce destramă" / — un adevărat „motto" al generației noastre — am imaginat, după cîțiva ani, o nouă redactare, mai apropiată, cred, de exigențele poemului, eliminînd înduioșătoarele (pentru mine, nu pentru public) stîngăcii. Impregnați de atmosfera unei Transilvanii în care fiecare colț îți reamintește un crîmpei din istorie, avem, cred, datoria să reflectăm, cu forțele noastre, sentimentul declanșat de lectura paginilor ei, scrise nu o dată cu lacrimi și sînge. Impresionat de o asemenea lectură — mă refer la *Supplex libellus valachorum* — am definitivat o lucrare corală, intitulată *Supplex*. Ea va fi scrisă, evident, în latină și va beneficia de sfaturile atît de competente ale Academicianului David Prodan. Mă mai preocupă apoi figura lui Avram Iancu. Un libret de operă extras din drama lui Lucian Blaga își așteaptă soluțiile muzicale. De asemenea o piesă pentru orchestră, *Racorduri* va încerca să surprindă ceva din trepidația României moderne, a anilor aceștia. În fine, *Ars Nova*, pe care o conduc, va prezenta un concert de prime audiții de muzică românească. Sper ca în toate aceste pagini să regăsim ceva din vibrația zilei de azi, a omului de azi și a sentimentului patriei, care nu ne va părăsi niciodată.

IRINA ODĂGESCU

SENSUL CONTEMPORANEITĂȚII

Este foarte greu de stabilit ce anume din creația muzicală românească este cu adevărat contemporan sau nu. Astăzi cînd drumurile în artă sînt atît de diferite, cînd modalitățile de expresie își iau resursele din domenii atît de variate, arsenalul de mijloace artistice devenind extrem de bogat, compozitorii pot să-și aleagă cele mai adecvate mijloace de expresie dacă nu chiar să le inoveze. Cel mai important factor ar fi nu atît selecția unui mijloc artistic sau a altuia decît în măsura în care pot exprima în mod convingător acel fond profund uman, expresia trăirilor personale, a experiențelor trecute și actuale.

Aceste multiple posibilități de exprimare artistică, înmănunchiate în lucrări de o certă valoare, se înscriu de la sine în cadrul artei contemporane, reflectînd trăsăturile distinctive ale spiritualității românești. Desigur, adevărata artă nu se poate naște pe teren virgin. Tradiția mi se pare înainte de toate o problemă de logică : nimic nu se poate crea din nimic. De aceea cred că sînt extrem de importante izvoarele de inspirație ancorate în cîntecul popular. Acumulările în timp, plăsmuite în solul fertil al folclorului nostru, ne dau acel fond valoros de tradiție din care fiecare artist sensibil și receptiv respiră prin toți porii cantitatea de vitalitate și spiritualitate specifică fiecărei națiuni, care apoi filtrată de propria individualitate dă naștere creației originale, autenticei personalități artistice.

Concepțiile inovatoare ne sînt transmise în mod latent de către tradiția milenară a folclorului nostru și corespund de fapt cu unele dintre cele mai noi procedee componistice contemporane.

Dar nu toate lucrările axate pe o anumită tradiție se pot integra în arta contemporană, ci numai acelea ce continuă un anumit concept creator, acelea ce se îndreaptă instinctiv spre viitor. Reprezentative sînt acele lucrări în care se contopesc creator mijloacele de expresie cu conținutul emoțional. Relev acest lucru, întrucît nu poate fi socotită operă de artă de autentică valoare, decît aceea care comunică un mesaj de natură emoțional-spirituală. Nu este suficient pentru a fi contemporană, o lucrare, în care atît titlul sonor cît și metoda de creație „la modă" pot da o atmosferă actuală, dar total exterioară.

Nu pot fi de acord cu ideea de „absolut" atît în sensul înțelegerii stricte a tradiției ca estetică a trecutului numai, cît și cu absolutizarea valorilor și autenticității artei contemporane. Muzica contemporană nu implică de la sine calificativul valoros, fără drept de apel, întrucît contemporaneitatea înseamnă în primul rînd originalitate, iar pentru școala noastră această originalitate exprimă trăsăturile specifice spiritualității românești.

Dacă prin originalitate este înțeles întregul proces de acumulare, de salt, de legătură nemijlocită cu cuceririle trecutului și de previziune în viitor, atunci compozitorul de talent are acel „*ce*" original, permanent ca un proces în timp, nu ca ceva finit, rezultatul unui singur moment decisiv în creația sa.

Ceea ce mi se pare important este faptul că şcoala românească de compoziţie rezistă cu succes în competiţia internaţională. Exponenţii acestei şcoli, deşi cu orientări stilistice extrem de variate, formează un tot unitar, caracteristic şi original tocmai prin acea forţă generatoare care emană din melosul popular ca şi rădăcina unui copac, bine ancorată în pămînt dar care dă naştere la o sumedenie de vlăstare, toate germinînd în acelaşi sol.

Poate că tocmai această perioadă de coexistenţă a diverselor modalităţi de expresie creează germenii adevăratei originalităţi care, după părerea mea, nu este apanajul vîrstei ci al capacităţii de a acumula şi transmite.

Doresc să subliniez un factor decisiv în evoluţia artei din ţara noastră — libertatea de creaţie — înţeleasă profund şi eficient de conducerea de Partid şi de Stat, lucru care a favorizat apariţia şi dezvoltarea creaţiei muzicale într-o manieră extrem de variată şi robustă, de asemenea sprijinul acordat muzicienilor şi stimulentele permanente, oferite sub forma concursurilor la care pot participa un număr cît mai mare de compozitori. În acest sens a fost salutară ideea de a se organiza un concurs omagial, dedicat semicentenarului Partidului, concurs la care au fost premiate şi popularizate cele mai valoroase lucrări.

Închei, afirmînd cu certitudine, că ambianţa culturală atît de favorabilă în ţara noastră a dat posibilitatea apariţiei unei creaţii muzicale de certă valoare şi că avem acum datoria de conştiinţă să acţionăm fiecare după capacitatea şi forţele noastre în sensul ascensiunii permanente a creaţiei muzicale româneşti contemporane.

ANTON ZEMAN

PUNCTUL DE VEDERE AL ARTISTULUI

A răspunde exigenţelor epocii contemporane, construită pe perspectiva deceniilor pe care le sărbătorim astăzi, iată o datorie de seamă a fiecăruia dintre noi. Nu cred că putem vorbi despre asemenea timpuri, despre perspective şi realizări, ca despre planuri concepute în afara vibraţiei profunde, cu adevărat contemporane. De fapt, nu trebuie aşteptat un prilej, căci fiecare zi reprezintă un prag al afirmărilor, un moment de bilanţ şi de posibilă realizare. Dacă ar trebui totuşi să concretizez, cu prilejul acesta de glorioasă aniversare, care sînt planurile mele de activitate, constat — să mi se ierte lipsa de modestie — că ele se suprapun activităţii continue, de zi cu zi. Căci studiul neîntrerupt, selectiv, prin analize asupra celor mai reprezentative opere contemporane universale şi româneşti, pe de o parte, autoperfecţionarea pregătirii profesionale, pe de altă parte, sînt criterii esenţiale ale activităţii mele. Şi nu numai ale mele cred, a majorităţii celor ce au ales drumul artei. Fără această prealabilă cunoaştere profundă a realităţii artistice, aşa cum evoluează ea în timp, nu văd posibil progresul. Acesta este punctul de vedere al artistului, punct de vedere care are şi implicaţii pedagogice. Trebuie militat în permanenţă pentru formarea şi consolidarea unei viziuni complexe — prin îmbinarea modalităţilor de valorificare a creaţiei populare cu perfecţionările de tehnică a limbajului muzical dobîndite — ce se vădesc în felul în care se concep lucrări intrate în şantierul de creaţie. Cred că unele dintre ultimele partituri finisate — aş cita *Izvoade* şi *Crestături* — poartă semnul acestei orientări.

În cinstea marii aniversări, am lucrat de asemenea la scrierea unei serii de cîntece de masă, pe versurile lui V. Filip, A. Butnaru, C. Giurgiucă. Consider genul cîntecului mobilizator ca deosebit de interesant pentru compozitorul ce simte în întreaga sa activitate semnificaţiile majore ale angajării mesajului creator. Este o cale accesibilă — dar nu uşoară sau simplistă — de legătură cu cele mai largi cercuri de ascultători. Este poate şi un act de patriotism, care, îndeplinit cu sinceritate, fără prejudecăţi stilistice, dovedeşte apartenenţa la timpul contemporan. Aş mai aminti, printre preocupările mele de creaţie, legate de aniversarea Partidului nostru, piesa pentru orchestră mare simfonică, intitulată *Troiţe*, închinată memoriei eroilor care au luptat pentru libertate. Subiectul este generos şi oferă creatorilor o diversitate de exprimare, practic inepuizabilă ; cu condiţia opţiunii pentru drumul artistului militant, de fapt de neconceput în afara vieţii întregului nostru popor. Căci, cum spuneam, acum, mîine, sau în anii care au trecut, datorită unei asemenea atitudini avem dreptul să ne considerăm oameni ai acestei epoci glorioase.

ALEXANDRU SZIMBERGER

PREZENŢA ARTEI LIRICE

Succesele culturii muzicale româneşti pe plan internaţional ridică o serie de probleme în ceea ce priveşte prezentul şi mai ales viitorul. Fără ca să depăşesc limitele propriei mele profesii, aş dori să abordez unele din aceste probleme.

Este vorba în primul rînd de prezenţa artei lirice româneşti pe scenele lumii, fie prin reprezentanţi individuali — şi aici mă gîndesc mai ales la solişti, balerini, dirijori şi regizori — fie la ansambluri sau colective reprezentînd instituţii prestigioase. De obicei aprecierile criticii internaţionale în privinţa primei categorii sînt elogioase şi confirmă înalta ţinută artistică a artiştilor români.

Urmărind însă criticile apărute în legătură cu prezenţa pe scenele mondiale a unor ansambluri sau instituţii din ţara noastră, a trebuit să constat că în criticile de specialitate apar adesea unele păreri subiective care reproşează acestor colective faptul că, în anumite privinţe, stilul spectacolelor prezentate pare a fi demodat. Or, subiectivismul acestor afirmaţii

constă în faptul că folosirea acestei expresii de „demodat" se referă mai întotdeauna la deosebirea care există între felul nostru de a reprezenta opera și felul cum acest gen este reprezentat în țara gazdă. Nu cred însă că aceste observații critice trebuie să ne facă să renunțăm la propriul nostru stil. Dimpotrivă, cunoscînd toate orientările moderne în domeniul operei, folosindu-ne eventual de acele cuceriri care denotă o trăinicie în tendințele moderne, sarcina noastră este de a crea spectacole lirice pe baza propriilor noastre concepții, pe baza propriei noastre orientări estetice și pe baza tradițiilor noastre cu care ne putem mîndri.

Ceea ce ne lipsește însă pe drumul nostru consecvent de a desăvîrși arta lirică românească este lipsa susținerii teoretice a fenomenului artistic din partea unor critici și esteticieni de prestigiu.

În calitatea mea de regizor am lucrat pe scenele unor mari opere din străinătate, dar niciodată nu am putut constata o superioritate artistică față de forțele autohtone. Ceea ce am găsit acolo în plus este doar o propagandă mai bună, o susținere teoretică — aș putea zice — desăvîrșită în ceea ce privește fenomenul artistic și chiar o tendință de a impune stilul scenografic și de interpretare și unor țări străine. Fără să avem această pretenție de a impune stilul nostru unor instituții din străinătate, cred, totuși, că fenomenul artistic al scenei lirice românești din zilele noastre ar trebui propagat cu mai multă tărie. N-ar fi cazul să ne aplecăm capul în fața unor fenomene artistice străine de tradițiile și concepțiile noastre, numai pentru faptul că sînt mai bine cunoscute și li se face o propagandă bună atît pe planul teoretizării, cît și pe planul reclamei internaționale.

Răspunsul adecvat la astfel de fenomene ar trebui să-l constituie acele studii și materiale de propagandă, din păcate inexistente, prin care specialiști de mare prestigiu, folosindu-se de un bogat arsenal de argumente teoretice, ar demonstra atît publicului nostru, cît și publicului din străinătate propriul nostru drum în domeniul dezvoltării artei lirice.

Aș putea să dau nenumărate titluri de opere, care, printr-o bună propagandă, s-au impus pe plan internațional. Aș putea enumera multe forme prin care se face propagandă unor artiști sau unor tendințe artistice din domeniul liric.

Pe această linie ar trebui să mergem și noi și doar pe acest plan ar fi cazul să imităm sau să reeditățm anumite concepții venite din afară. Astfel și arta lirică modernă românească și-ar găsi locul în cărțile de specialitate care enumeră marile scene lirice din lume. Astfel ar apare recenzii în legătură cu spectacolele unor instituții prestigioase din țara noastră, iar în rest, prezența mai activă a artei noastre lirice pe plan mondial ar fi asigurată de calitatea internațională deja recunoscută a artiștilor noștri lirici.

ELLA URMĂ

PRESTIGIUL MUZICII

Prestigiul pe care îl are muzica nu poate fi susținut decît de pedagogi care dispun de o pregătire profesională, corespunzînd permanent complexelor sarcini ce revin activității didactice. Căci pregătirea profesională a viitorilor muzicieni, interpreți sau creatori nu constă numai în însușirea cunoștințelor muzicale, ci și în punerea în practică a metodologiei pedagogice. Referitor la bazele principale care definesc școala noastră vocală, aș menționa permanentele dezbateri ce intră în munca colectivului de catedră al secției canto de la Conservatorul din Iași. Este vorba de unitatea artistică și tehnică a dezvoltării cîntărețului ; gradarea însușirii materialului artistic predat ; aplicarea unor metode diferențiate, în funcție de posibilitățile studentului ; cultivarea probității și a caracterului creator al actului interpretativ. Acestea, și încă multe altele, constituie obiectul preocupărilor noastre. Ne străduim să găsim mereu noi forme și metode de îmbunătățire a învățămîntului artistic.

Consider că astăzi, în condițiile marelui avînt al vieții spirituale din țara noastră, artistul este chemat să contribuie la completarea aspectelor vieții sociale cu valori de seamă. A crește noile generații în spiritul vremurilor pe care le trăim înseamnă a forma elemente de înaltă competență, cu o vastă cultură generală, de specialitate și ideologic-politică. Îmbinînd armonios aceste laturi fundamentale ale educației, formînd astfel personalitatea studentului, vom crea un tineret într-adevăr capabil să ducă mai departe făclia progresului, pe care marea aniversare a aprins-o în sufletele noastre.

VASILE HERMAN

AUTOPERFECȚIONARE

Trăim o epocă de impetuos progres, de continuă și rapidă dezvoltare a mijloacelor de expresie în artă, fenomen ce corespunde întru totul aceleiași dezvoltări din toate domeniile de activitate omenească. Muzica, din acest punct de vedere, a cunoscut în ultimele două decenii o adevărată „explozie", o înmulțire aproape instantanee, atît cantitativă cît și calitativă a instrumentelor ei de comunicare. Fenomenul apare cu totul firesc, dacă ne gîndim la complexitatea atît de neobișnuită a omului timpurilor noastre, la diversitatea preocupărilor, sentimentelor, gusturilor, exigențelor lui. Arta muzicii nu poate decît să țină cont de aceste preferințe diferențiate și, ca atare, să-și îmbogățească sfera de investigație spirituală, să-și sporească gama posibilităților expresive.

În contextul dat, muzicianului — mai ales creatorului — nu-i rămîne decît o singură alternativă: continua autoperfecționare, exigența maximă și spiritul de înaltă răspundere față de propria sa pregătire profesională. Compozitorul de astăzi trebuie să fie în același timp un cercetător neobosit, dublat de un adevărat poet al sunetelor, un multilateral om de cultură, un spirit larg, receptiv la toate cuceririle artei și științei. Muzicianului de altă dată (interpret virtuoz sau compozitor) îi ia locul tot mai mult creatorul cu o experiență complexă, cu o perfectă pregătire teoretică și tehnică. Ilustre personalități ale veacului nostru au arătat că adevăratul creator poate să fie în același timp un gînditor, un om de știință, autor al unor aprofundate cercetări muzicologice. Schönberg, Bartók, Hindemith, Messiaen, sînt numai cîteva din numele care s-au impus ca atare.

Dată fiind nevoia continuă și neobosită de perfecționare a tuturor oamenilor de muzică, se impune ca o consecință logică exigența promovării lor sub toate aspectele.

Este vorba de selecționarea atentă și absolut obiectivă a adevăratelor valori, a acelor compozitori, muzicologi, interpreți sau pedagogi care îndeplinesc în cel mai înalt grad cerințele nivelului artistic contemporan. Viața noastră muzicală reclamă din ce în ce mai insistent artiști de înaltă pregătire, singurii în stare să o înscrie pe traiectoria progresului. Pe de altă parte, date fiind contactele tot mai numeroase cu străinătatea, se cuvine o atenție deosebită în alegerea celor ce reprezintă peste hotare muzica românească. Aici, exigența reală și obiectivă trebuie să-și aibă cu adevărat, cuvîntul. Mesager al țării noastre merită să fie numai cel ce oferă peste hotare imaginea unui muzician cu orizont larg, talentat, pregătit și cult.

Autoperfecționarea implică așadar aspecte multiple. Alături de cele arătate mai sus, aș mai cita și necesitatea unei informări continue, mereu la zi cu toate descoperirile de ordin tehnic, fără a înțelege prin aceasta aderarea neapărată la mode mai mult sau mai puțin efemere. Totul reclamă însă organizarea unui serviciu de informare bibliografică dotat, suplu și prompt.

Avîntul necontenit din ultimul deceniu al muzicii românești, demonstrează că tot mai mulți compozitori sînt conștienți de importanța autoperfecționării. Măiestria crescîndă, în opere mereu noi, rămîne o chezășie trainică pentru viitor, condiția autodepășirii exigente și ferme.

DAN NEGREANU

O DIFUZARE MAI LARGĂ

Multe și măgulitoare atribute au fost acordate de-a lungul anilor culturii muzicale românești, cu deosebire celei a ultimelor 2 decenii, pe cît de diversă pe atît de unitară în esența ei.

Mai puțin s-a vorbit însă despre contemporaneitatea acestei culturi ca de altfel despre contemporaneitatea culturii românești în general, despre permanența ei actualitate, despre capacitatea atît de rar întîlnită și atît de prețioasă de a fi mereu prezentă, de a răspunde continuu la apel, de a întreține un dialog viu și neîntrerupt cu viața, de a înțelege și a se adapta evoluției sociale, de a devansa cînd și cînd coordonatele unui anume moment pentru a susține și mai efectiv transformarea și progresul.

Aceste capacități care definesc contemporaneitatea sînt proprii culturii românești pe care o însoțesc de mult.

Enescu și Brâncuși au fost nu numai contemporani epocii în care au trăit și au creat, dar sînt și contemporanii noștri.

Ce poate fi mai contemporan, mai actual, mai pe profilul spiritual al omului de azi, mai apropiat sensibilității sale, ca *Oedip* sau *Poarta sărutului* despre care avem toate motivele să credem că pot fi tot atît de contemporane multor generații viitoare.

Se știe că marile capodopere sînt perene și ca atare veșnic contemporane și că geniul găsește limba universală a tuturor timpurilor, marii artiști intuind secolele următoare. Dar nu întotdeauna contemporaneitatea lor are un *caracter universal*, care în schimb se întîlnește atît de des în cultura noastră.

Enescu și Brâncuși pot fi exemple aproape clasice, extrem de elocvente. Carierele internaționale pe care mulți artiști le-au făcut și le fac — proporțional mult mai numeroase ca în cazul altor popoare — se datorează nu numai talentului și inteligenței ci și darului de a înțelege și de a se adresa inteligibil sensibilității tuturor.

Aceste *calități* originare, atît de specifice spiritualității românești, au găsit un excelent climat de afirmare în societatea socialistă de astăzi, care lăsînd ideile să-și spună nestingherit cuvîntul, selecționează și reține în mod natural numai ce este valoros și viabil, asigurînd însă tuturor dreptul la existență.

Curentele, tendințele, stilurile, abundența modalităților care coexistă și se dezvoltă paralel în muzica românească, indiferent de limbajul pe care-l întrebuințează, au ceva comun: contemporaneitatea.

Explicația pentru care de-o vreme casele de discuri și editorii străini, posturile de radio și televiziune, diverse instituții muzicale, concursuri și festivaluri se interesează tot mai mult de „fenomenul muzical românesc" care-i intrigă, îi stîrnește, ca apoi să-i convingă, trebuie căutată în diversitatea și valoarea contemporaneității muzicii românești.

Oaspeții străini care ne-au vizitat în ultimii ani au fost extrem de agreabil surprinși de rezonanța internațională a muzicii românești care, fără a-și fi alterat substanța națională, a găsit un limbaj universal valabil.

Numai la ultimele ediții ale Concursului și Festivalului Internațional „George Enescu" am avut ocazia să stau de vorbă, să aud declarații și chiar mărturii (multe au apărut ulterior în presa străină) deosebit de laudative la adresa muzicii românești.

Şi Antoine Goléa şi Marc Pincherle şi André Lavagne şi Irwing Löwens şi muzicologul Babel din Irak şi Alberto Emilio Gimenez din Argentina şi mulţi alţii au fost impresionaţi de preţiosul tezaur de cultură muzicală românească pe care l-am făurit într-un timp relativ scurt.

Succesele compozitorilor noştri la diverse concursuri internaţionale, prezenţa tot mai frecventă a numelor româneşti în programele festivalurilor, demonstrează audienţa tot mai largă pe care o capătă muzica românească, care ar merita credem o difuzare mai insistentă.

În programul Festivalului de la Royan (Franţa), din aprilie anul acesta, au fost înscrise lucrările a şase compozitori români (Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Ştefan Zorzor, Myriam Marbe, Costin Miereanu, Dan Constantinescu) ceea ce constituie un record flatant pentru şcoala noastră muzicală.

Şi tot recent, ziarul *Washington Post* vorbind despre turneul încununat cu foarte pozitive aprecieri, al formaţiei „Musica Nova", care a executat două lucrări româneşti de Doru Popovici şi Anatol Vieru, afirma că „o muzică dintre cele mai interesante se face azi la Bucureşti".

Şirul exemplelor ar putea desigur continua încă foarte mult, dar toate n-ar face decît să învedereze o dată mai mult succesul valoroasei muzici româneşti, recunoscută azi pe multe meridiane ale lumii ca una dintre cele mai interesante şi actuale culturi

Avem toate motivele să credem că evoluţia muzicii româneşti se va desfăşura sub semnul aceleiaşi contemporaneităţi, atît de caracteristice pentru cultura unui popor.

ALMA CORNEA IONESCU

ASPIRAŢII ŞI ÎMPLINIRI

Pornind de la ideea că prin natura sa creaţia artistică poate exercita o puternică înrîurire asupra conştiinţei umane şi mai ales asupra dezvoltării gîndirii şi sensibilităţii tinerei generaţii, s-a pus astăzi un accent deosebit pe dezvoltarea vieţii noastre artistice, încurajîndu-se făurirea unei arte al cărei conţinut să corespundă cu concepţia înaintată, profund umanistă, care să poată îndeplini în cele mai depline condiţii sarcinile de construire a societăţii noastre.

Statul nostru socialist a creat posibilităţi largi de educaţie muzicală marilor mase de oameni.

O viaţă muzicală avîntată se desfăşoară astăzi pe tot cuprinsul ţării, spre deosebire de trecut, cînd arta era apanajul celor bogaţi.

Dacă ne putem mîndri astăzi cu o bogată şi valoroasă creaţie care ne reprezintă cu cinste în lume, prin opere care poartă pecetea unei lumi noi, opere izvorîte din viaţa poporului nostru, nu aceeaşi era situaţia cu 4-5 decenii în urmă, cînd utilizarea elementelor folclorice în forme mari simfonice a fost controversată, chiar disprețuită.

Pentru pregătirea profesională temeinică a talentelor muzicale, statul a creat numeroase institute de învăţămînt muzical unde tineretul se dezvoltă armonios nu numai pe latura teoretică, sau tehnică a execuţiei propriu-zise, dar învaţă să adîncească procesul de pătrundere corespunzătoare în opera de artă.

În ce măsură răspund toate secţiile şcolilor de muzică scopului urmărit, dacă s-a reuşit prin anumite metode de examinare să se selecţioneze într-adevăr numai elementele muzicale valabile, dacă organizarea materialului didactic, programele analitice ale diferitelor discipline teoretice corespund sau nu, cred că asemenea probleme depăşesc conţinutul însemnărilor de faţă. Cu siguranţă sînt încă multe lacune ce solicită o revizuire sistematică atît în ce priveşte muzica în şcolile de cultură generală cît şi la Conservator sau liceele de muzică, dar mai ales în şcolile elementare de muzică, încercîndu-se prin metode noi ca să apropiem tineretul de înţelegerea muzicii contemporane, de operele valoroase ale noii şcoli româneşti. Să nu uităm cuvintele lui Kiriac : *„Soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte"*.

Studiul muzicii trebuie început din fragedă copilărie dezvoltînd prin joacă interesul firesc al copilului pentru muzică.

E o mare bucurie că muzica şi-a recucerit locul în învăţămîntul de cultură generală, dar mai sînt încă lipsuri ce aşteaptă o rezolvare. Programul prea încărcat, definiţii abstracte, lipsa unui timp special afectat pentru învăţarea unui instrument, frecventarea audiţiilor şi activitatea corală, explică de ce majoritatea elevilor preferă cercurile sportive şi multe altele. Mai întîi de toate, se cere rezolvată lipsa de cadre didactice calificate !

Şcolile de specialitate sînt destul de bine organizate, mai ales catedra de instrumente. Totuşi ar fi foarte bine ca la Conservator la unele instrumente, începînd cu anii 4 şi 5, studenţii să se specializeze. Numai elementele excepţionale să fie îndrumate spre perfecţionarea solistică sub supravegherea unui maestru. Cei mai puţin dăruiţi, dar avînd o sensibilitate muzicală mare şi inteligenţă, să urmeze un curs de 2 ani pentru specializarea lor în acompaniament şi muzică de cameră, iar ceilalţi să se pregătească pentru profesorat în şcolile de muzică de diferite grade, urmînd un curs pedagogic bine organizat.

În ceea ce priveşte secţia pedagogică pentru viitorii profesori de teorie la şcolile de cultură generală, o socotesc bine organizată. Facultăţile de muzică de 3 ani din cadrul institutelor pedagogice, ar trebui dezvoltate la 4 ani şi echivalate cu secţia pedagogică de la Conservator.

Pentru tinerii compozitori, primirea lor ca membri în Uniunea compozitorilor înseamnă luarea contactului direct cu problematica creaţiei, confruntarea lor cu colegii mai experimentaţi. Uniunea compozitorilor este deci un factor esenţial, nu numai în promovarea tineretului, ci şi pentru permanenta lui perfecţionare.

Muzicienii noştri, împreună cu toţi oamenii de cultură şi artă, depun eforturi sporite pentru realizarea unor lucrări originale şi valoroase, menite să răspundă într-o măsură tot mai îmbucurătoare cerinţelor spirituale ale societăţii noastre, ale poporului nostru.

Să nu uităm însă că acest deziderat se poate realiza, după cum am mai arătat, numai cu condiţia ca artistul zilelor noastre să fie în permanent contact cu masele pe care trebuie să le slujească cu tot devotamentul, în ţelurile lor nobile şi înalte.

ION PAVALACHE

ÎN ORAŞUL NOSTRU

În cinstea aniversării semicentenarului partidului, Opera de stat din Iaşi a reluat spectacolele româneşti existente în repertoriu, *Stejarul din Borzeşti* de Teodor Bratu, *Mariana Pineda* de Doru Popovici, *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino, şi a prezentat în premieră absolută opera comică *Matei Millo Director* de compozitorul-dirijor al Operei din Iaşi, Traian Mihăilescu.

La corul „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii de stat Iaşi, am realizat în cinstea marii sărbători un concert cu lucrări legate de acest eveniment, printre care numeroase prime audiţii, aparţinînd în special compozitorilor ieşeni. Apoi am prezentat în primă audiţie pe ţară două cantate ale compozitorului Constantin Palade, *Dunăre, Dunăre* şi *Omul,* pe versuri de Mihu Dragomir.

Toate forţele artistice ale oraşului nostru s-au unit într-un spectacol omagial închinat Partidului.

M-am format artistic începînd cu intrarea în conservator în toamna anului 1947 şi mărturisesc că fără condiţiile noi create tineretului studios din patria noastră, n-aş fi putut năzui niciodată către ţelurile pe care mi le-am propus şi pe care le-am realizat în bună măsură.

Publicul a însemnat pentru mine propulsorul principal al gîndurilor şi aspiraţiilor, al muncii pe care am pus-o în slujirea artei corale româneşti. De aceea indiferent de loc şi de timp, de spaţiu şi de condiţii, de componenţa publicului pe care-l întîlnesc, îi dăruiesc fără margini întreaga mea simţire şi-i port fierbinte recunoştinţă.

ERWIN JUNGER

AŞTERNÎND ACESTE GÎNDURI

Retrăiesc anii de mult trecuţi ai tinereţii. Am avut o copilărie şi o adolescenţă umbrite de teroarea rasială a dictaturii fasciste. Primul lucru pe care mi l-a dat partidul a fost asigurarea drepturilor mele cetăţeneşti după 23 August 1944. Apoi, cînd am intrat la conservator mi-au fost acordate o bursă, condiţii optime de învăţătură şi studiu. Activitatea desfăşurată în anii aceia în organizaţiile de tineret a însemnat pentru mine în primul rînd o şcoală politică ; am reuşit să-mi dau seama unde-mi este locul, care-mi este datoria, ce şi cum trebuie să învăţ spre a putea deveni un om util noii noastre societăţi.

În anul 1951, la a 30-a aniversare a creării partidului, am încercat în lucrarea mea de examen la clasa de compoziţie, să dau glas unui prim şi modest omagiu : *Epopeea eroică,* un poem simfonic închinat memoriei luptătorului ilegalist Józsa Béla, executat la Cluj în 1944. În cei 20 de ani care au trecut de atunci am încercat — cu modestele mele mijloace şi posibităţi — să cinstesc cum se cuvine fiecare dată memorabilă legată de glorioasa luptă dusă de partid de-a lungul anilor ce s-au scurs : *Simfonia a II-a* (1954, la a zecea aniversare a eliberării), *Uvertura festivă* (1959, la a cincisprezecea aniversare a eliberării), baletul *Întîlniri în beznă* (1964, la douăzeci de ani de la aniversarea eliberării), *Oratoriul „Quo vadis, Terra"* (1969, la un sfert de veac de la eliberare).

În cinstea semicentenarului din acest an am compus *Uvertura solemnă,* lucrare a cărei primă audiţie o aştept cu multă emoţie şi nerăbdare.

Dar anii ce s-au scurs de la terminarea conservatorului, au însemnat şi parcurgerea unei cariere didactice universitare, care sînt convins că ar fi fost imposibilă fără condiţiile create şi asigurate de statul nostru, potrivit liniei trasate de partid. După absolvire, am parcurs între anii 1951—1971 drumul ierarhic de preparator-asistent-lector-conferenţiar. Mă bucur azi — datorită condiţiilor create de partid — de toate drepturile mele cetăţeneşti, în deplină egalitate cu colegii de alte naţionalităţi, avînd totodată asigurată în Conservatorul clujean posibilitatea perfecţionării în continuare prin doctoratul în muzicologie.

Am aşternut pe hîrtie aceste gînduri pentru că ele constituie o părticică mică a unui mare adevăr ; un adevăr asupra căruia meditez în aceste zile, lucid şi obiectiv. Tot ce s-a realizat în jurul nostru şi în viaţa noastră particulară, se datoreşte condiţiilor create de partid. Este un adevăr care obligă.

Permiteţi-mi să închei această confesiune cu un citat din Beniuc, vers care stă la baza finalului din oratoriul meu *„Quo vadis, Terra" :*

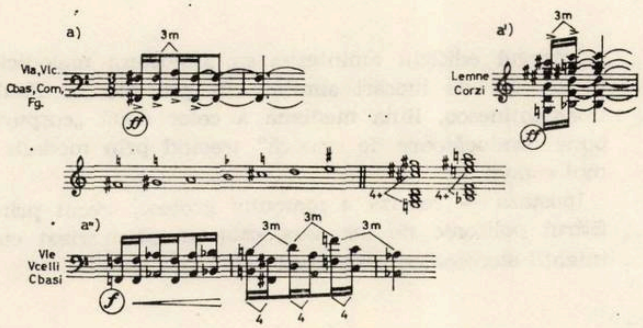
„Şi văd cum în jur tresaltă
izvoarele 'nceputurilor sfinte,
şi sufletul meu, ameţit, se simte,
mai dîrz, privind la culmea'naltă".

SIBIU

„SIMFONIA DE CAMERĂ" DE MIRCEA CHIRIAC

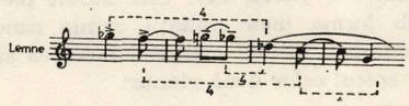
Compozitor fecund în domeniul simfonic, cameral și al muzicii destinate scenei, Mircea Chiriac, autorul baletului *Iancu Jianu* (1964), al *Simfoniettei* (1965), și al *Concertului pentru orchestră de coarde* (1966), demonstrează prin *Simfonia de cameră* (1969), experiența acumulată pe drumul dramatizării, în sensul construcției, a elementelor melodice, create original, în spirit folcloric, pentru dobîndirea unui limbaj accesibil românesc.

Alcătuită din trei părți, pregnant concertistice, *Simfonia de cameră* etalează o structură barocă, geometrizată, întregul edificiu pornind din cele trei celule ale ideii principale din forma de sonată, acestea constituind „cheile" de limbaj dramaturgic.



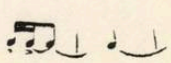
Între motivul a și a' se remarcă o intenție de răspuns la cvintă, a, fiind expus în minor iar a', pe baza aceluiași interval de terță mică, într-un spirit bitonal.

Puntea spre tema a doua are o idee proprie, adiacentă aproape suplimentar la tema secundă. Contrastul de expresie între teme este deja un teren cîștigat din punte.

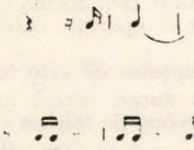


Exuberanța ritmică a temei principale este contracarată cu această măsură ternară lărgită care, de fapt,

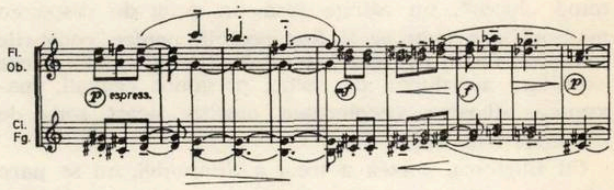
este tot un rezultat al prelucrării ritmice prin eliminare, bazate pe ritmul primar :



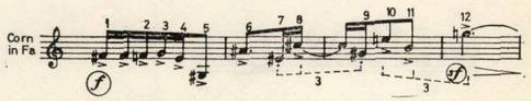
sau



Atmosfera corală pentru tema secundă mi se pare predilectă pentru Mircea Chiriac. Tema a doua din forma de sonată a *Concertului pentru orchestră de coarde* era tot un coral, diatonic însă. Cromatismul acestui coral din *Simfonia de cameră*, tema secundă de natură diatonică, este guvernat de amprenta intervalelor de cvartă și terță, scheletul anatomic al temei principale.



Între cele două teme autorul intercalează, cu titlu de bizarerie, virtuoz, un element melodic cu profil dodecafonic, expus solistic (prin maniera de tratare în orchestrația lucrării cornul este instrument solist), a cărei tentă atonală este „sprijinită" negativ de pilonii trisonici codali.

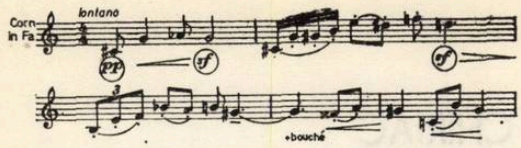


Această idee va uni funcțional, melodic, ritmic și timbral toate cele trei părți ale *Simfoniei*.

Dezvoltarea formei de sonată capătă o alură preclasică în care domină elementele polifonice construite cu recurențe și inversări tematice libere, planuri melodice adiacente, armonic apărînd numai în puncte culminante, fiind o rezultantă a planurilor polifonice elaborate. Repriza rarefiază la maximum tonusul tematic inițial, din această cauză fiind posibilă și o formă concentrată a reexpoziției, lirismul coralului, ca temă secundă, servind drept codă a întregii părți.

Remarcăm centrii tonali pentru reexpoziția *do* și *si* aflați în poziție plagală cu centrii din expoziție (*fa* și *mi*), încă o dovadă a spiritului folcloric devenit limbă maternă pentru autor.

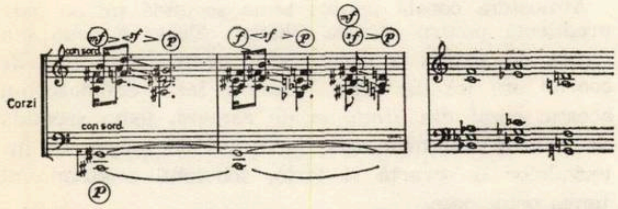
Partea a doua a *Simfoniei* pune probleme extrem de interesante ca formă, ca morfologie subordonată sintaxei formale și reciproc.



Cu ajutorul unui cîntec expus de corn, autorul operează augmentări și diminuări de linie melodică, armonia fiind pe planul doi, forma întregii părți fiind determinată de aceste operații chiar de la bun început.

Acest cadru bineînțeles că este foarte propice pentru improvizația virtuoză scrisă a interpreților, lucru urmărit îndeaproape de Mircea Chiriac.

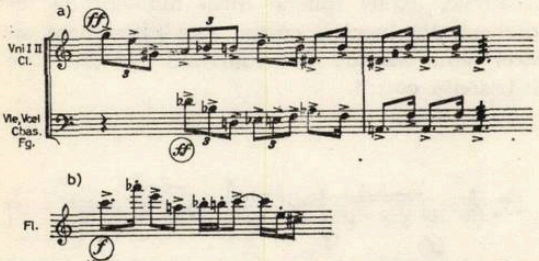
De aici pînă la atmosfere jazz-istice melodice și armonice nu e decît un pas.



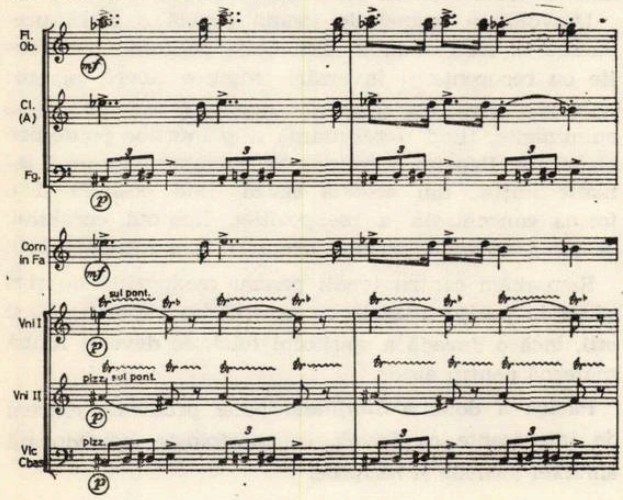
Particular, această parte a *Simfoniei* lui Mircea Chiriac, cubistă în fiecare măsură, cu efecte de lumină „locco", nu atinge însă un prag de dispersie maximă, așa cum ar fi fost posibil, pentru corpurile tematice. Ca într-o epură, cu culori categorice și surde simultan, acordurile de culori pregnant cenușii, maximum albastre, accelerează negativ acest sens de dispersie tematică.

Cu *Burlesca*, partea a treia a *Simfoniei*, mi se pare că, mai mult ca în toată lucrarea, Mircea Chiriac se exprimă pe sine în modul plenar.

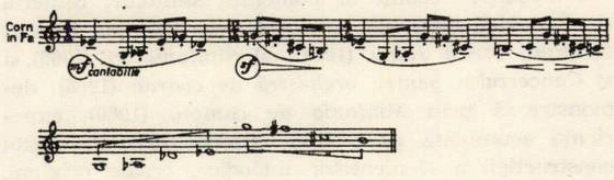
O „antrada" în spirit cvasipolifonic deschide spectacolul succesiunii temelor extrem de diferite.



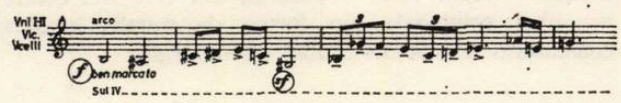
Spiritul straussian al acesteia, precum și al complementului ei (b), solicită, în apogeu, un paroxism grotesc, un marș în cazul de față, cu rol de axă de simetrie pentru întreaga parte a *Simfoniei*.



Sinclinalul acestui paroxism dramatic îl constituie o depresiune bruscă, lirică, prezentată tot de corn; subliniez importanța acordată de autor cornului, în momentele dramatice cheie, în care remarcăm structura simetrică a celor două tetracorduri constitutive

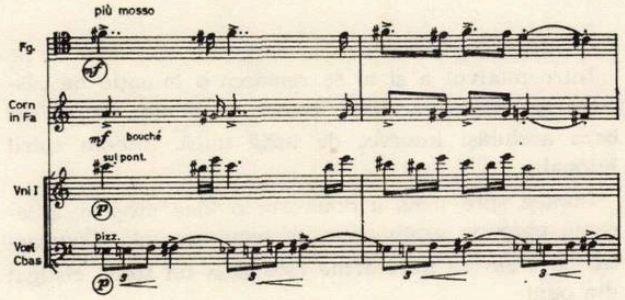


și o peneplenă cu temă bachiană, tratată ca atare sub aspect constitutiv.



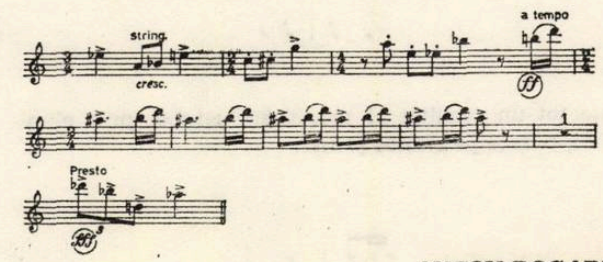
Întregul edificiu amintește, ca atmosferă melodică în special, de lucrări similare în gen ale lui Paul Constantinescu, linia mediană a celor două „corpuri bune conducătoare de muzică" trecînd prin modalismul comun.

Ipostaza — repriză a marșului grotesc, trecut prin filtrul polifonic de mai sus, este un plan irizat cu intenții eterofonice, orchestrat extrem de subtil.



La rîndul lui, planul liric este secant planului bachian sub forma unor imitații corale canonice sau chiar stretto-uri. Ritmul marșului încearcă să unească liricul cu epicul celor două planuri.

Sinteza finală, pregnant enesciană ca origine componistică, analizează valențe ascunse, subliniază „fanfarele de roșu și negru" (à la Matisse) din temele acestei părți. Citez, la întîmplare, stima de vioară.



ANTON DOGARU

„SCHIȚE ÎN LAVIU" DE FELICIA DONCEANU

PONTI EUXINI CLEPSYDRA

Compozitoarea Felicia Donceanu nu a scris multe lucrări, în schimb nu o dată liedurile, corurile și piesele camerale pe care le-a conceput cu un lirism cald, fermecător, de o aleasă calitate, într-un stil original, s-au impus în viața de concert. *Cîntecele pentru voce și pian*, tipărite la Editura Muzicală, au intrat în repertoriul multor cîntăreți, iar în această privință merită a fi evidențiate interpretările sopranei Emilia Petrescu, la un înalt grad de măiestrie, în centre artistice cu o bogată tradiție din Republica Federală a Germaniei.

Recent s-a bucurat de o bună apreciere un nou opus al ei : *Schițe în laviu*, pentru oboi, clarinet, soprană și harpă, tălmăcind cu multă finețe arta poetică a lui Ovidiu. Este interesant faptul în virtutea căruia simbolurile unei străvechi spiritualități artistice ale acestui pămînt românesc, au fost redate cu o densă expresivitate în discursurile muzicale ale mai multor compozitori, iar sub acest raport ne stau mărturie *Simfonia a III-a „Ovidiu"* de Sigismund Toduță, *Elegia Pontica* de Theodor Grigoriu, opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu și opera *Zamolxe* de Liviu Glodeanu.

Felicia Donceanu nu este tributară dodecafonismului serial și nici unui atematism organizat pe baze structuraliste. Există în această muzică un melos modal, în care predomină diatonicul, dar din cînd în cînd, ca și la Paul Constantinescu, apar unele alterări expresive de trepte, care nu sînt însă interpretate „fixist", ci dimpotrivă în chip cît mai variat, în strînsă corelație cu conținutul general al imaginii literare. Vocea este tratată cantabil, dar adesea scriitura relevă plăcute și viu colorate melisme, precum și „grupete" pline de farmec. Oboiul și clarinetul nu excelează prin virtuozitate, în schimb atrag atenția prin tratarea lor polifonică și uneori în sens eterofonic. O adevărată măiestrie — și termenul nu mi se pare cîtuși de puțin exagerat ! — poate fi observată în scriitura harpei, iar în acest fel autoarea arată că instrumentul nu are numai calități coloristice ci și de expresie, poate contura momente dramatice, viguroase sau altele glumețe, deci o mare gamă de nuanțe, dacă nu este interpretat ca un pian, ci cu însușirile sale tipice. Afirmăm acest lucru deoarece în multe lucrări se valorifică harpa de pe poziția pianului, ceea ce este într-adevăr o greșeală, fapt ce duce în mod inevitabil la o diminuare a eficienței sonore.

Ritmica este variată, iar unele momente de polimetrie ca și schimbările dese de măsuri, ne indică că autoarea știe să transfigureze subtil cîntecul popular, atît de bogat în acest domeniu. Originală este și maniera de a pune în valoare procedeele aleatorice, iar în acest context trebuie să precizăm că există o libertate limitată, ce face ca echilibrul arhitectural să nu fie alterat. Și dacă la toate aceste considerații mai adăugăm și construcția sonoră liberă, descătușată de tirania formelor tradiționale, în sensul bun al noțiunii, putem vorbi de o lucrare valoroasă, care sîntem convinși că-și va face drum în sălile de concerte din țară și străinătate. Am aflat că această compoziție a avut un real succes la Comisia de muzică de cameră și simfonică de la Uniunea compozitorilor și în acest fel putem vorbi de o primă izbîndă. Desigur că cea definitivă va fi confruntarea cu publicul. Nu credem că această piesă nu va avea succes și în fața melomanilor, deoarece elementul melodic se situează pe prim plan și în același timp el apare pregnant.

Ar fi o greșeală să vedem în fuziunea dintre muzică și text o tendință arhaizantă. Nu întîmplător culminațiile cad în momentele „Tinerețe, tinerețe"... „Lucru scump, timpul nostru"... sau „Acum pămîntul este fertil", ceea ce arată că artista a interpretat trecutul de pe o poziție a prezentului. Există o interiorizare în această muzică — poate mai puțin contrastantă, de o monotonie, poate voită dar nu lipsită de expresivitate și noblețe — cu alte cuvinte, o muzică ce preia tradiția în sens creator.

DORU POPOVICI

COMPOZIŢII ŞI CLASE DE COMPOZIŢII (IV) *

de AUREL STROE

360. Rămîne ca pentru determinarea fiecărui p — în cadrul unei piese a programului MUSGENER — să-i determinăm sensul.

Pentru orice $p \in P$, să notăm $\varepsilon p = p$ şi $-\varepsilon p = p^{-1}$, indicînd astfel prin coeficientul ε sensul „suitor" (de la frecvenţe mai joase către frecvenţe mai înalte) şi prin opusul său, $-\varepsilon$, sensul „coborîtor".

Remarcă: după cum rezultă din 02, 04 şi 320, problema sensului lui p se pune numai atunci cînd îl privim sub aspectul diacronic, deci cînd avem relaţii de tipul $[\beta_2]$ ca în paragraful 320. Deoarece aceste relaţii au loc numai între perechile de forma (d, h) care aparţin *unei singure* liste melodice, determinarea sensului pentru fiecare p se face ţinînd seama de sensurile unuia sau mai multor p-uri — anterior determinate, aflate pe aceeaşi listă l — şi de valoarea acestora.

361. În consecinţă, în programul MUSGENER, ordinei de testare date de şirurile de priorităţi π şi de tablourile TPI (vezi 336 şi 340) i se mai adaugă şi o ordine în testarea sensului pentru fiecare $p \in P$ analizat. Astfel, după ce prin şirul de priorităţi π se indică ordinea de testare a zonelor π, apoi prin tablourile TPI, ordinea de testare a elementelor p din cadrul unei zoneπ, prin *regula sensurilor* (vezi 366) se indică ordinea în care se testează sensul elementelor p.

362. Acordarea priorităţii unui sens se stabileşte pentru *tot* parcursul operaţiei de testare corespunzătoare determinării frecvenţei (d, h) a *unui* sunet care apare la momentul ϑ_n, pe o listă melodică l_r.

Regulă de testare. *Pentru fiecare zonă* π *testăm elementele* p *care îi aparţin, mai întîi cu sensul prioritar şi* numai dacă *nu găsim nici unul care să satisfacă restricţiile* RCS, RCD *şi* RID *trecem la testarea elementelor aceleiaşi zone, de data aceasta însă cu sensul opus* (atît testarea cu sensul prioritar cît şi cu sensul opus se face în cadrul aceleiaşi zone în ordinea dată de TPI-ul respectiv). În cazul în care nici cu sensul opus zona testată nu ne oferă un p care să satisfacă cele trei restricţii, trecem la testarea zonei π care urmează *conform* şirului de priorităţi dat. Testarea acestei zone se face din nou începînd cu sensul prioritar. Şi astfel operaţia de testare continuă pînă la găsirea unui p satisfăcător.

363. Pentru a formula regula după care acordăm — în vederea determinării unui p — prioritatea unui sens, să facem mai întîi cîteva consideraţii privind orientarea într-un sens sau altul pe o anumită porţiune a unei liste melodice.

Conform paragrafelor 02, 04 şi 320 putem scrie frecvenţele aparţinînd unei liste melodice sub forma:

$$(d_{i_0}, h_{j_0})_x + p_1 = (d_{i_1}, h_{j_1})_{x+1}$$
$$(d_{i_1}, h_{j_1})_{x+1} + p_2 = (d_{i_2}, h_{j_2})_{x+2} \text{ etc.}$$

(amintim că x reprezintă rangul termenului în lista melodică căreia îi aparţine).

Se obţine astfel un şir de frecvenţe al cărui termen n va fi

$$[\mathfrak{s}]\ (d_{i_n}, h_{j_n})_{x+n} = (d_{i_0}, h_{j_0}) + \sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda$$

Şirul de frecvenţe astfel obţinut va corespunde fie unei liste melodice luată în întregime, fie numai unei părţi din aceasta.

364. Să luăm un fragment format din termenii de rangul $x-1$; x şi $x+1$ aparţinînd unei liste melodice. Fie

$$(d_{i'}, h_{j'})_{x-1};\quad (d_{i_0}, h_{j_0})_x$$

şi

$$(d_{i_1}, h_{j_1})_{x+1}$$

aceşti termeni şi să considerăm următoarele relaţii între ei:

$$[\mathfrak{s}_1]\ (d_{i'}, h_{j'})_{x-1} + (-\varepsilon^v p_0) = (d_{i_0}, h_{j_0})_x$$

şi

$$[\mathfrak{s}_2]\ (d_{i_0}, h_{j_0})_x + (-\varepsilon^{v+1} p_1) = (d_{i_1}, h_{j_1})_{x+1}$$

unde v e un număr natural diferit de zero.

Observăm că cei trei termeni ai listei melodice indică o schimbare de sens care reiese din comparaţia lui $[\mathfrak{s}_1]$ cu $[\mathfrak{s}_2]$. Să numim termenul (d_{i_0}, h_{j_0}) *„punct de cotitură"*. O listă melodică poate avea un număr mai mare sau mai mic de asemenea puncte de cotitură.

Între două puncte de cotitură *succesive* se înscriu zero, unu sau mai mulţi termeni, fie în general $n-1$ termeni.

Numim *orientare* o submulţime a unei liste melodice care conţine două puncte de cotitură succesive şi cei $n-1$ termeni ai listei cuprinşi între cele două puncte de cotitură.

Remarca 1: două orientări care se succed diferă întotdeauna prin sens.

Remarca 2: două orientări care se succed au întotdeauna o intersecţie conţinînd un singur element: punctul de cotitură, acesta fiind deopotrivă termen final al primei orientări şi origine a celei de-a doua.

Remarca 3: o orientare conţine întotdeauna $n+1$ termeni (n poate varia însă de la o orientare la alta)

Remarca 4: o orientare conţine cel puţin doi termeni (atunci cînd $n=1$)

Remarca 5: cei $n+1$ termeni ai unei orientări determină n elemente p, fie $p_1, p_2, \ldots, p_n$.

* Continuare din Rev. Muzica nr. 11/1970

365. Regula sensurilor se referă la determinarea numărului de termeni aparţinînd unei orientări date, după care urmează o schimbare a priorităţii, aceasta urmînd să fie acordată sensului contrar orientării date (pînă în acel moment). Deoarece însă, atribuirea priorităţii sensului opus nu indică în mod obligatoriu schimbarea orientării (fapt care se va confirma abia în urma testărilor), vom numi *„punct ipotetic de cotitură"* termenul $(d_{i'_0}, h_{j'_0})_{x'}$, unde $x' = x + n$, după care testarea în vederea stabilirii termenului $(d_{i'_1}, h_{j'_1})_{x'+1}$ urmează să se efectueze acordînd prioritate sensului opus.

Pentru a evalua pragul n care — după cum vom vedea la 366 — indică punctul ipotetic de cotitură, trebuie să cunoaştem punctul de cotitură anterior $(d_{i_0}, h_{j_0})_x$ care a inaugurat orientarea pe care vrem să o delimităm. Acest punct de cotitură — să-l numim *ferm* — a fost stabilit prin testările care au determinat termenul următor lui, $(d_{i_1}, h_{j_1})_{x+1}$.

Pentru că valoarea lui n pentru o orientare nu este condiţionată de orientarea precedentă, putem considera fiecare punct ferm de cotitură ca fiind egal cu zero, luîndu-l ca origine a orientării pe care o inaugurează* :

$$(d_{i_0}, h_{j_0})_x = 0$$

Rezultă imediat conform relaţiei [s] :

$$[s_3] \quad (d_{i_n}, h_{j_n})_{x+n} = \sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda$$

366. *Regula sensurilor* : *considerăm termenul* $(d_{i_n}, h_{j_n})_{x+n}$ *punct ipotetic de cotitură atunci cînd* q, *fiind un prag ales conform intenţiei componistice, obţinem la un moment dat* :

$$[s_4] \quad \sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda \geqslant q$$

Observaţie : printre valorile pe care le poate lua q există două cazuri care capătă o anumită importanţă în raport cu practica muzicală

$$[s_5] \quad 1) \sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda \geqslant p \text{ min},$$

p min fiind cel mai mic p utilizat în compoziţia respectivă.

$$[s_6] \quad 2) \sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda \geqslant p \text{ max},$$

pentru p max vezi 332.

Cazul 1) implică schimbarea priorităţii pentru alegerea sensului pentru fiecare proces de determinare a unui termen (d, h) al listei melodice.

Observaţie : cînd forma sunetului este glissando de pildă, folosirea unei valori aşa mici a lui q se impune pentru a delimita cît mai bine între ele sunete mobile (glissando) succesive.

Cazul 2) este legat de stilul melodic, fiind o generalizare a regulii de construcţie a cantus firmusurilor (din contrapunctul de şcoală) prin care se interzic evoluţii melodice într-un singur sens (cu o singură orientare) care să depăşească octava — cel mai mare salt melodic-vocal admis.

367. Mai trebuie să amintim situaţiile în care sensul se schimbă în mod obligatoriu înainte ca $\sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda$ să fi egalat pe q. Acestea sînt :

1) Cînd intervine restricţia RID, restricţie care după cum s-a arătat indică în mod obligatoriu schimbarea sensului.

2) Cînd prin testare s-a schimbat sensul înainte ca regula sensurilor să favorizeze această schimbare.

Remarca 1 : Conform paragrafului 365, cînd se produce schimbarea sensului, punctul ferm de cotitură astfel obţinut va fi luat ca origine a noii orientări (îl vom lua deci egal cu zero).

Remarca 2 : În unele cazuri se poate întîmpla ca prin intenţie componistică să prevedem „compensarea" unei orientări care a depăşit prea mult pragul q sau care a fost curmată mult înainte de atingerea acestui prag. Să notăm cu c abaterea de la q care dacă este depăşită se cere ca o compensare să fie favorizată *prin modificarea pragului* q *al orientării următoare.* Dacă, de pildă, într-o orientare, punctul ferm de cotitură care o curmă a apărut cu o abatere mai mare ca c înainte ca regula sensurilor să favorizeze orientarea contrară, deci avem $\sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda < q - c$ (n fiind numărul de elemente p conţinute de orientarea care s-a încheiat), relaţia [s_4] pentru orientarea următoare va fi de forma :

$$[s_{41}] \quad \sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda \geqslant q - c$$

În cazul contrar, cînd depăşim pragul q cu o abatere mai mare ca c, deci cînd avem :

$$\sum_{\lambda=1}^{n} p_\lambda > q + c$$

relaţia [s_4] pentru orientarea următoare va fi de forma :

$$[s_{42}] \quad \sum_{\lambda=1}^{n} p \geqslant q + c$$

Observaţie : acest tip de compensări asigură un „profil" melodic (privit în mod statistic) mai echilibrat, mai clasic, de aceea introducerea în programul clasei noastre de compoziţii a acestui procedeu de compensare este necesară. Atunci cînd prin intenţia componistică vrem un profil melodic mai „decompensat", mai puţin clasic luăm $c = 0$. De asemenea putem favoriza compensări pentru unul din

* Amintim de remarca 2 de la 364 care poate fi exprimată acum astfel: punctul ipotetic de cotitură al orientării anterioare care a devenit punct ferm de cotitură în urma testărilor este în acelaşi timp termenul n+1 pentru „vechea" orientare şi origine $(d_{i_0}, h_{j_0})_x = 0$ pentru noua orientare.

cele două cazuri (depăşirea sau neegalarea lui q).

Remarca 3: Dacă după schimbarea priorităţii se stabileşte prin testare necesitatea a continuării orientării „vechi", prioritatea pentru sensul opus acestei orientări se păstrează, deoarece avem $[s_4]$ în continuare.

Remarca 4: În cazul amintit la remarca precedentă, după ce trecem de punctul de cotitură, prioritatea se acordă în continuare aceluiaşi sens, deoarece această atribuire a priorităţii este cea care determină „noua" orientare (care doar a întîrziat să apară).

368. Pentru începutul piesei trebuie precizat sensul prioritar pentru fiecare p de pe fiecare listă melodică. Atunci cînd vrem să simulăm faptul că procesul componistic a început mai dinainte şi că începutul efectiv al piesei nu este decît o continuare a unei desfăşurări sonore anterioare, este indicat să folosim în vederea determinării sensului iniţial al fiecărui p un procedeu aleatoric asemănător cu cel de la 221 şi 341. Acesta este cu atît mai justificat în efectele globale, atunci cînd avem un K suficient de mare. În plus, o repartiţie echiprobabilă pentru cele două sensuri se impune, atunci cînd nu apar restricţii suplimentare în atribuirea priorităţii sensurilor sau cînd restricţia RID nu se aplică eliminînd mereu alte părţi din mulţimea F a frecvenţelor pe parcursul unei piese ci, dimpotrivă, cînd limitele domeniului fiind exprimate pentru toată piesa prin două constante (limita înaltă şi limita gravă) restricţia le are în vedere numai pe acestea.

Rezumat al paragrafelor 360—368: pentru stabilirea sensului elementelor p trebuie respectate două reguli

1) *Regula sensurilor*: cînd avem $[s_4]$ schimbăm prioritatea sensului pentru testările următoare.

—pentru a obţine un profil melodic cît mai echilibrat putem folosi relaţiile $[s_{41}]$ şi $[s_{42}]$ în loc de $[s_4]$, după ce în prealabil am fixat o abatere etalon c de la pragul q.

2) *Regulă de testare*: testarea se face cu elementele unei zone ţinînd seama de sensul prioritar (numai dacă după testarea *tuturor* elementelor unei zone nu găsim nici unul care să satisfacă cele trei restricţii trecem la testarea lor cu sensul opus).

Precizarea sensului prioritar pentru fiecare p de pe fiecare listă melodică la *începutul piesei* se poate face printr-un procedeu aleatoric analog cu cele de la 221 şi 341.

370. Noţiunea de pauză aşa cum s-a cristalizat în practica muzicală capătă în cadrul programului MUSGENER mai multe accepţii diferite între ele:

371. Prima accepţie este aceea de sunet care nu se aude datorită intensităţii sale aflate sub pragul de audibilitate. Deci o pauză de natură fizică. Pentru a obţine o astfel de pauză adăugăm sextupletului pe care l-am numit sunet (ϑ, l, ν, g, d, h), o a şaptea variabilă fie u, care indică treptele de intensitate care pot fi atribuite sunetelor exprimate de sextuplet. Sunetul va fi reprezentat deci printr-un septuplet ordonat (ϑ, l, ν, g, d, h, u) unde variabila u, desemnînd trepte de intensitate, va lua valorile 0, 1, 2,....n.

Cînd avem $u = 0$ considerăm că intensitatea a coborît sub pragul de audibilitate astfel încît informaţia transmisă de g, d şi h este nulă oricare ar fi valorile pe care acestea le-ar lua. În schimb primele trei elemente ale septupletului (δ, l şi ν) transmit informaţia în mod normal, nefiind afectată de valoarea nulă luată de u. Într-adevăr în cadrul unei piese muzicale curente, pauza ne dă informaţie asupra momentului său de instaurare,asupra listei l pe care apare, asupra numărului de ordine pe care-l deţine printre sunetele acelei liste şi asupra duratei sale (pînă la momentul de instaurare al sunetului următor).

Cînd intenţionăm să specificăm dacă numai sunetul se aude sau nu (această situaţie apare atunci cînd, conform observaţiei de la 301, intensităţile sînt determinate de întreg ansamblul sonor) este suficient să atribuim două valori lui u, 1 şi respectiv 0, „sunetul se aude" şi „sunetul nu se aude".

Observaţie: Listele melodice fiind şiruri de sunete care se conditionează la nivelul duratelor, frecvenţelor, etc. „ştergerea" unui termen de pe o listă prin procedeul arătat, poate da naştere unei discontinuităţi în perceperea şirului. Atît timp cît nu ştergem mai multe sunete ce se succed, condiţionarea la nivelul duratelor se transmite normal, fapt care asigură — deşi slăbită — transmiterea informaţiei date de lista melodică. Cînd „ştergerea" acţionează asupra mai multor sunete din şir, ruptura produsă înlătură într-o măsură suficient de mare puterea noastră de a percepe lista melodică ca fiind unitară. Cu toate acestea, dacă avem o consecvenţă timbrală (dacă folosim aceleaşi instrumente înainte şi după ruptură) unitatea listei melodice poate rămîne perceptibilă. Acest procedeu de „ştergere", de „ciuruire" a listelor melodice îşi are originea în muzica electronică: ştergerea temporală a unei piste de pe bandă cu ajutorul unui atenuator sau aplicarea unui filtru.

372. A doua accepţiune pe care o capătă pauza în programul nostru *provine din anumite forme ale sunetului* exprimate de unele valori pe care le poate lua variabila g. Este deci o pauză implicată de forma sunetului, de modul în care interpretul acţionează asupra instrumentului muzical.

Observaţie: să ne imaginăm un sunet a cărui durată z a fost determinată cu ajutorul PRAT. Forma acestui sunet este dată de o anumită valoare a lui g care indică un pizzicato, de pildă. Prin natura sa pizzicato-ul are o durată de emitere a frecvenţei foarte scurtă putînd fi asimilată unui singur moment (o unitate de timp) din piesă. Dacă, în mod frecvent forme de sunet ca tenuto, legato, etc. au

o durată de emitere a frecvenţei egală cu însăşi durata sunetului, în cazul nostru emiterea frecvenţei este mai scurtă decît durata sunetului.

Dacă notăm cum am convenit la 14 durata sunetului cu z şi durata emiterii frecvenţei sale cu φ, conform definiţiei sunetului vom avea : $\varphi \leqslant z$

Diferenţa $z - \varphi$ va fi durata pauzei care completează durata emiterii frecvenţei cînd $\varphi < z$; să o numim *pauză de completare.*

Rezultă imediat că pentru o formă a sunetului dată, dacă atunci cînd φ este constantă, pauza de completare este cu atît mai mare cu cît durata z a sunetului este mai mare. În cazul sunetelor care au forma pizzicato, staccato, col legno batutto (toate bine înţeles nerepetate), emiterea frecvenţei, fiind foarte scurtă, putem considera $\varphi = 1$. Sau, de pildă, cînd vrem să indicăm o respiraţie scurtă (pentru frazare) la sfîrşitul unui sunet, diferenţa $z - \varphi$ va fi mică, va conţine una sau cel mult 2, 3 unităţi.

Remarcă : în cadrul clasei noastre de compoziţii noţiunea de sunet apare net distinctă de frecvenţă: atît frecvenţa cît şi pauza aparţin sunetului. Pauza de completare aparţine, împreună cu durata de emitere, *aceluiaşi sunet*, purtînd acelaşi număr de ordine şi fiind situată pe aceeaşi listă melodică. Remarca este valabilă şi pentru pauza prin „ciuruire" de la 371, numai că această pauză coexistă cu frecvenţa sunetului. Pauza prin ciuruire este implicată — după cum s-a arătat — de anumite valori luate de variabila u — al şaptelea element al septupletului. Spre deosebire de aceasta, pauza de completare este implicată de anumite valori ale lui g, pentru reprezentarea ei fiind suficiente elementele sextupletului (ϑ, l, ν, g, d, h).

373. A treia accepţiune pe care o capătă pauza în programul nostru are un aspect de natura ontologică. Să considerăm că probabilitatea de a avea o schimbare de stare este foarte mică, practic egală cu zero. Astfel pentru o piesă muzicală putem avea :

$$\text{card } \Theta = 0$$

Conform paragrafului 11 vom avea şi

$$\text{card } \mathbb{S} = 0$$

Dar $\mathbb{S} = \Phi$ indică faptul că avem în faţă o *compoziţie vidă*, adică o compoziţie care nu conţine nici o schimbare de stare, nici pe cea care-i fixează începutul, vezi paragraful 222. Această compoziţie nu va conţine deci nici un sunet, sextupletul fiind în permanenţă anulat.

Observaţie : apare situaţia unei compoziţii care nu se poate naşte.

Se pun întrebările dacă aceasta :

a) mai poate fi considerată o compoziţie muzicală şi dacă,

b) poate fi considerată ca aparţinînd clasei noastre de compoziţii.

În 11 am definit compoziţia muzicală ca fiind o aplicaţie a lui Θ în $\mathbb{S}$. Atunci cînd avem $\Theta = \Phi$ şi $\mathbb{S} = \Phi$, aplicaţia $\Gamma_{\mathbb{S}}(\Theta)$ nu este contrazisă. Deci şi *compoziţia vidă* poate fi considerată drept o compoziţie muzicală. De asemenea, rezultă din cele expuse pînă acum că un asemenea caz este cuprins structural — deşi ca un „caz limită" — în programul MUSGENER. Rezultă deci că în clasa noastră de compoziţii este cuprinsă şi compoziţia vidă.

Remarcă : Nu orice clasă de compoziţii conţine compoziţia vidă, de pildă diferite clase de compoziţii aparţinînd muzicii clasice sau muzicii seriale nu conţin compoziţia vidă, aceasta neputînd fi definită prin datele acestor clase de compoziţii.

Ipoteză : o clasificare a însăşi claselor de compoziţii după criteriul „conţin sau nu compoziţia vidă" ar putea duce la unele concluzii nelipsite de interes, dar acest lucru — cel puţin pentru moment — depăşeşte obiectul studiului nostru.

374. *Observaţie* : Apariţia unei pauze la un instrument (sau la mai multe) capătă uneori pentru muzicieni, semnificaţia unei absenţe a frecvenţei sunetului ceea ce se traduce de către unii, în mod eronat, cu o frecvenţă nulă. În cadrul programului MUSGENER, conform definiţiei dată frecvenţelor la paragraful 01, avem $\psi \neq 0$, $g \neq 0$ şi $m \neq 0$. Rezultă imediat că $_{A}f \in F$, $f \neq 0$.

În cazul unei compoziţii, o asemenea pauză trebuie interpretată într-alt mod, astfel încît încadrarea într-un şir de sunete să poată fi controlată printr-un algoritm. Observăm că sextupletul se poate despărţi în două părţi, prima conţinînd elementele (ϑ, l, ν) iar cea de-a doua elementele (g, d, h). Primul triplet nu este afectat în cazul pe care-l examinăm (se observă cu uşurinţă că situaţia prezintă analogii cu pauza prin ştergere de la 371). Dar, deoarece avem $f \neq 0$, avem tripletul $(g, d, h) \neq \Phi$. Pentru a reprezenta această pauză, atît d cît şi h nu pot lua valori raţionale, căci nu s-ar mai putea reprezenta această absenţă sensibilă (şi nu structurală) de sunet care este în cazul nostru pauza. Forma de număr complex a + bi, partea reală reprezentînd tripletul (ϑ, l, ν), iar partea imaginară, tripletul (g, d, h) este astfel adecvată pentru acest lucru. Astfel trecerea de la numere reale la numere imaginare, se poate stabili printr-un algoritm care să asigure în mod adecvat intenţiei compozitorului distribuirea pauzelor în desfăşurarea unei piese muzicale.

(va urma)

INTERVIU CU LUDOVIC SPIESS

Au trecut ani de la acel debut din 1964 în *Rigoletto* de Verdi, ce inaugura marea carieră în lumea operei a tenorului Ludovic Spiess. Darurile naturale, vocale şi muzicale, impresionante, slujite de ardoarea şi seriozitatea profesională a unei munci artistice, dominată de nobila aspiraţie spre perfecţiune, au determinat impunătoarea ascensiune a numelui său.

Ce anume defineşte această personalitate solistică ? În primul rînd un glas de o rară calitate, admirabil ca frumuseţe şi strălucire timbrală, ca forţă de comunicare dramatică. Totodată dimensiuni de superioară capacitate interpretativă supraveghează valorificarea unor asemenea posibilităţi vocale.

Mărturie — inteligenţa liniei muzicale a cîntului, sensibilitatea şi logica artistică a frazării, expresivitatea, intensa trăire artistică, sinceritatea şi căldura emoţională a evoluţiei sale interpretative. Sînt trăsături subliniate de altfel la mod superlativ, şi de nenumărate ori, în presa europeană şi americană. Spicuim doar cîteva : „Ludovic Spiess a stupefiat publicul prin valoarea sa. Este tipul însuşi al tenorului dramatic ; statură monumentală, voce eroică şi metalică *(Le Monde)*

„Celebrul tenor român Ludovic Spiess este una din cele mai frumoase voci ale lumii *(Le Progrès)*.

„Ludovic Spiess este un tenor fără mulţi rivali" *(Le Figaro)*. „Un nou Gigli a venit" *(Stuttgarter Zeitung)*. „Caracterul vocii atestă tipul dramatic ; o culoare lirică poartă veşmîntul strălucirii dramatice. Acutul are forţă, elan, joc". *(Express Wien)*

„Cel mai impresionat eveniment a fost prima întîlnire a publicului din Statele Unite cu tenorul român Ludovic Spiess. Este un nume de memorat pentru vocea sa de tenor ce nu poate fi uitată. Este o voce orchestrală, mare, viguroasă, cu registre pline de forţă şi patos *(San Francisco Chronicle)* etc., etc.,...

Profilul artistic al acestui solist indică pe de altă parte dorinţa pentru o continuă îmbogăţire repertorială, dorinţă concretizată pînă în prezent cu asimilarea unor fundamentale roluri dramatice aparţinînd marii tradiţii lirice. Precizînd, este vorba despre rolurile principale de tenor din operele *Aida, Trubadurul, Don Carlos, Othello* şi *Bal Mascat* de Verdi, *Tosca, Boema, Turandot, Fata din Vest* de Puccini, *Paiaţe* de Leoncavallo, *Fidelio* de Beethoven, *Lohengrin* de Wagner, *Samson şi Dalila* de Saint Saens, *Dalibor* de Smetana.

Entuziast aplaudat în ţară, preţuit şi tocmai de aceea neîntrerupt solicitat de scenele lirice ale lumii, Ludovic Spiess se înscrie astfel în circuitul acelor valori ce consolidează un tot mai înalt prestigiu internaţional al artei interpretative româneşti.

Nimic mai firesc ca interesul, abundenţa, ritmul trepidant al ideilor ce definesc o discuţie cu o asemenea personalitate solistică ; nimic mai firesc totodată ca o discuţie cu un solist liric să-nceapă cu tema „viabilităţi contemporane ale spectacolului de operă"...

— Consider complet greşită acea opinie care afirmă că genul de operă îşi trăieşte în zilele noastre amurgul. Eroarea provine în bună parte dintr-o generalizare a unui fenomen cu caracter local, pentru că într-adevăr există locuri unde opera trăieşte o criză, sau mai corect spus, cunoaşte o criză de public.

Pe plan internaţional se practică în cea mai mare parte un sistem cu totul diferit de al nostru şi a cărui eficienţă s-a dovedit din plin. Este vorba de aşa numitul sistem al „spectacolelor pachet", beneficiind de o înaltă ţinută artistică. Unei singure garnituri solistice, reunind prezenţe de pregnantă calitate vocală şi muzicală, i se încredinţează susţinerea spectacolului *Aida*, de pildă. Păstrînd aceeaşi echipă de interpreţi, spectacolul se programează de mai multe ori şi la scurte intervale, după care este eliminat din afişul stagiunii respective. În asemenea condiţii bineînţeles, nivelul interpretativ nu conţine arbitrariu sau dubii, spectacolul îşi menţine vigoarea, prospeţimea artistică, interesul publicului nu are timp să obosească, nici să se manifeste cu comoditate, atîta vreme cît ştie că prezenţa unui titlu corespunde în stagiune doar unei anume perioade strict limitate.

Sistemul spectacolelor pachet se practică pe scară largă, parţial în cazul unor scene (doar anumite opere beneficiază de acest regim), ca principiu exclusiv pentru activitatea altora.

Alte elemente ce caracterizează stagiunile unor renumite scene de operă ?

Pentru asigurarea unei calităţi artistice a stagiunii lirice, consecinţe deosebit de importante prezintă şi numărul spectacolelor săptămînale ce le are de susţinut un anume colectiv. În acest sens, subliniez că multe teatre obişnuiesc să nu depăşească numărul de 4 sau 5 spectacole pe săptămînă.

Avantajele se întrevăd cu uşurinţă ! Astfel, printre altele, devine posibilă în procesul de pregătire al viitoarei premiere, o „generală" seara, cînd vocea se află în largul ei, şi mai ales se asigură condiţiile de menţinere a unui nivel artistic superior pentru spectacolele aflate în circuit interpretativ, anihilîndu-se factorii de degradare calitativă prin existenţa de spaţiu tehnic şi timp corespunzător, necesare

unor repetiții la scenă cu întregul ansamblu (cor și orchestră).

Întreținerea titlurilor intrate în repertoriu la ținuta dorită de public, devine însă greu de realizat, ca să nu spun imposibilă atunci cînd un colectiv trebuie să susțină spectacole seară de seară. Nu mai există loc de obicei decît pentru repetiții la cabină ; intrarea unui nou solist în distribuție dispune de o rudimentară pregătire scenică, beneficiind de concursul regizorului, dar fără participarea colectivului interpretativ astfel încît seara debutului public se identifică pentru cîntăreț, cu acea repetiție generală, de care ar fi avut nevoie însă înainte pentru a cunoaște și a se integra în unitatea stilistică și emoțională a spectacolului și nu mai puțin pentru a evita o nervozitate, o tensiune psihică deficitară valorificării posibilității sale artistice. Cel mai neplăcut aspect rămîne totuși lipsa timpului de verificare și eliminare a scăderilor ivite pe parcurs, în rezolvarea problemelor de ordin muzical și regizoral ale unui spectacol, din acest motiv nivelul artistic coborînd din ce în ce mai mult. Nu mai vorbesc apoi despre gradul de oboseală la care sînt expuse mai ales colectivele coral și orchestral, conducînd bineînțeles spre neplăcute consecințe pe plan artistic.

— Cu alte cuvinte, localizînd problema la stagiunea noastră lirică, cred că ar fi binevenită o serioasă aprofundare științifică a relației cantitate — calitate, cu atît mai mult cu cît în discuțiile purtate în diferite împrejurări cu unii dintre directorii teatrelor noastre muzicale am întîlnit nu odată ridicată problema numărului săptămînal de spectacole, ce defavorizează, prin motivele arătate mai sus, o ținută artistică corespunzătoare. Nu găsesc însă nici o justificare logică menținerii în repertoriu a acelor spectacole evident uzate prin interminabila lor programare de ani și ani de zile și care nu mai pot trezi interesul publicului decît într-o acoperire solistică de mare valoare, lucru destul de greu de realizat (căci nu poți dispune după plac de Spiess (sic !) pentru Tosca, de o Mady Mesple (Franța) pentru Lucia — de Marina Krilovici (!) *pentru* Faust *etc., etc., Capacitatea de a alcătui un repertoriu, reprezintă prin urmare...*

— Un element fundamental în reușita unei stagiuni. Din multiplele aspecte ce pot fi analizate, mă voi opri totuși doar la cîteva. În primul rînd grija pentru a cuprinde majoritatea stilurilor și epocilor reprezentative din istoria genului de operă, (inclusiv contemporan !) principiu cultivat pe scară internațională. Numai că acest imperativ, reclamat de public, nu poate fi îndeplinit în condiții artistice optime, de un același colectiv solistic pentru că una este să cînți Verdi, și cu totul altceva înseamnă să cînți Wagner, de pildă. Sînt maniere interpretative total deosebite, care — lăsînd la o parte pledoariile teoretice — nu pot fi abordate concomitent în mod practic cu șanse de autenticitate artistică de unul și același cîntăreț.

În orice caz, nu-i putem pretinde o asemenea maleabilitate stilistică, capabilă să rezolve de la o seară la alta problemele de linie, de pasaj vocal etc., etc., pe care le ridică trecerea de la *Trubadurul* la *Tannhäuser*. Să nu uităm apoi că și natura vocală indică predilecție fie spre belcanto, fie spre repertoriul german. Numai că o asemenea selecționare și educare interpretativă revine în primul rînd conservatoarelor.

În ceea ce privește contextul nostru liric, trebuie să recunosc că rămînem deocamdată strălucitor acoperiți doar la capitolul soliști de operă italiană. În rest... Or, publicul are nevoie și mai ales sîntem datori să-i oferim în condiții artistice egale și în proporții corespunzătoare pe Mozart, Wagner, Richard Strauss, operă contemporană etc.

— Credeți într-adevăr că o prezență fluentă a zonelor repertoriale amintite mai sus, în stagiune (inclusiv eliminarea absențelor stilistice) ar corespunde dorințelor publicului ?

— Bineînțeles, cu condiția de a nu uita că interesul publicului, astăzi mai mult ca oricînd, se dovedește refractar comodității și mediocrității artistice. Dovada... deși publicul bucureștean a fost educat și învățat să iubească cu pasiune opera italiană a secolului 19, sala va rămîne totuși suficient de goală ori de cîte ori afișul nu va prezenta o anume garanție calitativă. Rămîn însă și zone repertoriale pentru care interesul sepctatorului se manifestă cu rezerve. Cum se poate rezolva impedimentul ? În nici un caz începînd prin renunțări în activitatea interpretativă a unei scene, ci dimpotrivă, ajutîndu-l pe spectator să se apropie de ceea ce respinge deocamdată (datorită mai ales faptului că nu poate să-ți placă ceea ce nu cunoști). Pe de altă parte indiferent dacă zona stilistică îi este familiară sau nu, spectatorul de categorie medie s-a arătat întotdeauna interesat de detaliul subiectului, de textul literar propriu-zis. Or, solistul de operă, din motive de ordin vocal, nu excelează de obicei printr-o ireproșabilă dicțiune.

Iată de ce s-a dovedit deosebit de eficient sistemul acelor teatre care dau publicului posibilitatea de a-și procura libretele tuturor spectacolelor programate în stagiune. O asemenea practică înlesnește totodată și adaptarea principiului reclamat astăzi unei scene care se vrea intrată în circuitul valoric internațional : — și anume, susținerea spectacolelor în limba originală.

— Vă propun să ne oprim în continuare la atît de mult discutata problemă a modernizării spectacolului de operă.

Modernizarea presupune în primul rînd eliminarea manierismelor, a șabloanelor anacronice din atitudinea scenică. Aceasta nu înseamnă însă cîmp liber pentru extravaganță exerimentală sau dreptul regizorilor de a confunda cîntărețul de operă cu actorul de teatru.

Ce virtuți determină situarea interpretării pe coordonate contemporane ? Ca linie major adoptată pe plan internațional se impune urmărirea naturaleții expresive, a firescului în evoluția scenico — muzicală a spectacolului, colaborarea regizor — solist propunîndu-și în consecință renunțarea la afectare, la teatralități, reducerea pînă la totala înlăturare a ridicolului melodramatic a cabotinismului.

În al doilea rînd spiritul modern solicită condiții de mobilitate, de suplețe tehnică a scenei. Absența scenei turnante, imposibilitatea schimbărilor rapide de decor, prelungesc cu mult prea mult durata de spectacol convenabilă publicului de astăzi și în general ritmului de viață contemporan. De soluționarea problemelor tehnice depinde prin urmare în bună măsură reducerea timpului și a numărului de pauze necesare montării pînă la acea formulă ideală vremii noastre, de spectacol cu o unică pauză.

— Nu cred totuși, că lipsa de dotare tehnică corespunzătoare a unei scene, poate justifica o comoditate creatoare, sau mai bine spus o indiferență față de datele subliniate mai sus.

În momentul cînd un regizor și un scenograf își propun rezolvarea unei montări, mi se pare firesc să pornească de la ce există, și să adapteze la condițiile scenei de lucru, nu să facă abstracție de ele, înzestrînd spectacolul cu pauze interminabile necesare schimbărilor de decor ; în același sens nu mi se pare de loc firească mentalitatea de a se justifica și acuza greutățile tehnice, cînd de fapt dacă ar fi existat efort creator, fantezie artistică, s-ar fi găsit și soluții convenabile scenei respective.

Vin, în sprijinul afirmației, admirabile exemple oferite de stagiunea noastră lirică, cu inconvenientul că ele rămîn într-un număr minoritar față de ansamblul situației. Ce-i drept, fastul solicitat de caracterul unor opere, complică lucrurile. Dar și atunci capacitatea unui pictor scenograf poate evita decorul greoi.

— Bineînțeles. La Napoli de pildă, montarea operei *Tosca* apelează doar la o pînză pictată. Totul este extraordinar de simplu dar de un efect „revoltător" de frumos. Vorbește marea artă !

— Pentru că discutam despre spiritul contemporan în activitatea lirică, nu credeți că ține de această temă și problema timpului solicitat de pregătirea unei premiere ? Precizez că de data aceasta, întrebarea se află în strictă asociație de idei cu afișul de spectacole al operei bucureștene. Este scena ce beneficiază de condiții cu totul deosebite, față de restul teatrelor muzicale din țară, și totuși repertoriul curent transmite o pronunțată doză de îmbătrînire, reînviorarea producîndu-se într-un ritm foarte greoi.

— Din motive ce explică situația mă voi opri doar la cîteva. În raport cu numărul mare de salariați ai instituției, într-adevăr elementul nou interferă repertoriul într-un procent foarte redus. Numai că (fără o cît de mică intenție de a jigni pe cineva) în meseria aceasta de cîntăreț de la o anumită vîrstă ne pierdem utilitatea, fără a ne putea retrage la timp, evitînd conjuncturi artistice umilitoare, datorate unor deficiențe ce le prezintă deocamdată sistemul de pensionare în activitatea solistică.

În consecință, schema instituției apare foarte încărcată, în fapt rămînînd însă ca fond activ de lucru aproximativ doar 50% dintre angajați. Dar chiar și așa fiind, am putea scoate o premieră, într-un timp mult mai scurt, cu un stadiu de pregătire care să nu depășească 2 luni. Un asemenea ritm constituie totuși deocamdată o imposibilitate datorită întîrzierilor de atelier în terminarea costumelor și decorurilor (aspect în bună parte justificabil) dar mai ales datorită sistemului de lucru cu totul învechit pe care îl practicăm. Sîntem tributarii unei mentalități depășite, pretinzînd un timp foarte larg pentru asimilarea unui rol. Un solist de astăzi ar trebui să înțeleagă că acea oră de corepetiție oferită de teatru, nu reprezintă decît circa 1/5 din totalul timpului de studiu pe care ar fi dator (față de el însuși în primul rînd) să-l presteze zilnic. În mod curent se practică însă metoda greșită, de a memoriza un rol în cabină cu corepetitorul. Or, memorizarea rolului se face acasă, în cabina teatrului urmînd doar să descifrăm partitura sau să ne-o reîmprospătăm muzical. Cum nu prea se obișnuiește un asemenea sitem, ce se întîmplă în continuare ? Încep repetițiile de regie, moment cînd spectacolul din punct de vedere muzical ar trebui să fie pus la punct, cu rolurile bine învățate, cu tempourile fixate, cu intențiile dirijorului clar știute de toată lumea. Numai că situația se prezintă complet altfel, pregătirea muzicală a viitoarei premiere aflîndu-se într-o fază incipientă. Și atunci regizorul se vede nevoit să-și desfășoare repetițiile cu soliști ce vin pe scenă cu caietul în mînă (pînă la premieră mai e timp ! sună replica la observația că nu se cunoaște rolul), cu alte cuvinte, într-un context interpretativ ce se poticnește muzical la tot pasul.

Bineînțeles așa încep complicațiile, nervozitatea, repetiții obositoare, se pierde foarte mult timp, și ne trezim în apropierea zilei de premieră, cu încă multe lucruri nefinisate, nerezolvate, cu un anume sentiment de nesiguranță ce-și va lăsa amprenta și-n seara spectacolului propriu-zis, cu toate că timp de pregătire a existat din plin.

Este ușor să acuzăm un public că nu umple sălile, dar uităm că de mai bine de 10 ani îi oferim, să vadă și să audă, mereu aceleași opere, cu foarte puține interferări de noi titluri. În condițiile arătate mai sus, nu vom putea ieși totuși din impasul numărului mic de premiere.

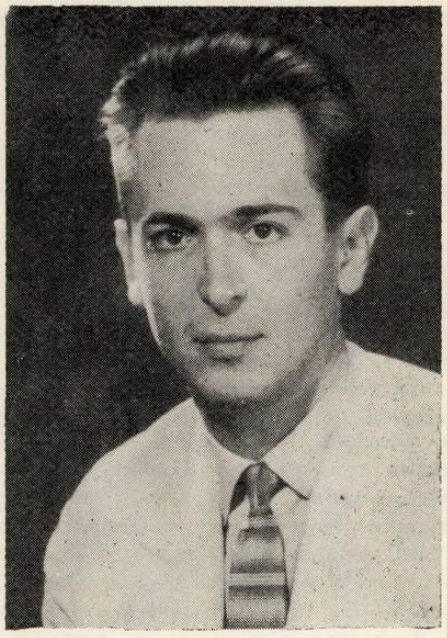
— Presupunînd că din tot ceea ce ați afirmat pînă acum se vor extrage concluzii utile pentru îmbunătățirea activității artistice a teatrelor noastre de operă, propun să încheiem discuția aici. Sincer vorbind, cu greu renunț la teme de tipul : atribuțiile regizorului și dirijorului și importanța valorilor pentru ținuta unui spectacol, responsabilitatea școlii de a selecționa cu exigență elementul corespunzător carierei lirice (acolo unde studiul se dovedește ineficient după 2, 3 ani, încurajînd eroarea unor predispoziții vocale, gîndindu-ne spre nu știu ce perspective de ulterioară evoluție, putem nenoroci pe viață un om, căci în meseria aceasta spinoasă de cîntăreț nu vor fi niciodată suficiente doar pasiunea, talentul actoricesc și muzicalitatea), contribuția, calitativă sau nu, a activității purtate de ARIA, aportul sau limitele criticii muzicale...

— La aceste două ultime aspecte aș dori totuși să mă refer succint, înainte de a încheia discuția. ARIA se dovedește, în cea mai mare parte, incapabilă să rezolve cu responsabilitate onorarea obligațiilor ce-i revin în viața artistică internă ca și în onorarea obligațiilor noastre peste hotare. Rămîne tributară principiului cantității și nu calității în importul artistic : acceptă schimburile culturale făcute în interesul personal al unuia sau altuia, solist sau dirijor, cu consecințe artistice neplăcute pentru publicul nostru ; se arată dezinformată asupra valorilor reale existente la un moment dat în viața internațională, aducînd numele celebre la sfîrșitul carierei lor, și derutînd astfel iubitorii de operă etc.

Deficiențe prezintă, la rîndul său, și activitatea criticii muzicale, activitate care făcută în mod just, dispunînd de capacitatea corespunzătoare de a analiza, poate ajuta foarte mult. De obicei, ea apare cu

mari întîrzieri de la consumarea evenimentului propriu-zis ; preferă în principiu doar premierele, ne mai arătînd interes pentru celelalte distribuții ; lasă sub tăcere debutul unui nou interpret într-un spectacol ; rămîne discutabilă totodată sub aspectul corectitudinii, onestității profesionale în consemnarea adevărului artistic. Unele dintre carențele sus menționate le determină însă și spațiul extrem de redus pe care ziarele noastre îl rezervă genului de operă, arbitrarului cu care au hotărît de pildă, că prezintă mult mai mult interes, mult mai multă importanță dezbaterea problemelor muzicii ușoare sau de jazz, decît stagiunea genurilor „grele", dintre care opera rămîne și aici cea mai văduvită.

EMIL SIMON



Personalitatea unui tînăr muzician este dificil de surprins într-o încercare portretistică, fie ea oricît de meșteșugită, oricît de completă. Există un cîmp, practic nelimitat, de evoluție, capabil a conferi peste ani date pe care un anumit moment al evoluției nu le prevedea. Cu riscul pe care îl presupune orice limitare, vom încerca un crochiu al tînărului șef de orchestră, Emil Simon.

După strălucite studii cu Antonin Ciolan — dirijat, și Sigismund Toduță — compoziție, la Conservatorul clujean, Emil Simon intră în viața muzicală cu forța de percuție a unui remarcabil talent. Încă din anii de studii relevă aptitudini deosebite pentru creație, domeniu în care realizează pagini în care se îmbină prospețimea gîndirii, virtuozitatea coloristică, meșteșugul și originalitatea. Densitatea paginii semnate de Emil Simon, expresia sa spontană și directă, îl situează printre valoroșii discipoli ai maestrului Sigismund Toduță. *Simfonia pentru orchestră mare*, cele două cantate, muzica de cameră vocală și instrumentală, corurile, prevestesc un viitor de bun augur, pe care dorim să-l consemnăm cu fiecare verigă nouă ce se adaugă.

Tentația dirijorului, în care Emil Simon aduce un plus prin datele pe care le posedă din contopirea cu creația, spectaculos în timpul studiilor — cînd se evidențiază la pupitrul Orchestrei Conservatorului — apoi, începînd din anul 1960, la pupitrul Filarmonicii unde în scurt timp ajunge la izbînzi semnificative, impunîndu-se în viața muzicală internă ca și în cea internațională.

Primul succes internațional obținut de Emil Simon este premiul I la cea de a 14-a ediție a Concursului internațional al tinerilor dirijori de la Besançon — Franța în anul 1964. Urmează ani de muncă tenace, de contopire pînă la identificare cu spiritul și litera partiturii, ani în care tînărul dirijor obține o mult rîvnită sinteză, în care luciditatea se armonizează cu poezia, vigoarea cu contemplația. Meditează asupra actului creator alături de Nadia Boulanger și Olivier Messiaen la Paris, tactează alături de Celibidache la Stockholm și Praga, întreprinde o călătorie de studii în S.U.A., participă la două ediții ale Festivalului enescian...

Repertoriul său se îmbogățește continuu, astăzi cuprinzînd peste 300 de lucrări ale literaturii universale și românești. Se simte la fel de impresionat de profunzimea bachiană, de limpezimea mozartiană, de forța wagneriană sau de strălucirea strawinskiană, de muzica semnată de maeștrii creației românești sau de tînărul debutant, pentru că Emil Simon reușește să se contopească cu partitura și cu orchestra, să alcătuiască un aliaj în care trăirea artistică depășește limitele trăirii personale.

Remarcabilele sale calități au fost relevate în unanimitate de publicul, presa de specialitate și specialiștii marilor centre de cultură ale unor țări pe ale căror scene a fost prezent : Franța, Uniunea Sovietică, Italia, Cehoslovacia, Polonia, Jugoslavia, R. D. Germană. În anul bicentenarului titanului, susține la Torino un ciclu de concerte cuprinzînd integrala simfoniilor, uverturilor și concertelor beethoveniene, manifestări considerate un triumf. Numele lui Emil Simon devine sinonimul seriozității și probității profesionale, al talentului, al unui autentic muzician.

Propunîndu-mi o discuție cu Emil Simon, cunoscut și pentru distinsa sa activitate artistică, aș opta ca un prim obiectiv să-l constituie întrebarea :

Ce obligații profesionale revin unei orchestre și ce criterii se cer respectate în vederea unei juste aprecieri a activității acesteia ?

Nu spun o noutate cînd afirm că orchestra se poate asemăna cu un ceasornic. Ambele își vor îndeplini atribuțiile în funcție de calitatea pieselor componente, de gradul lor de uzură, de mediul ambiant favorabil sau nu. Diferența constă în calitatea orchestrei de a fi particulară, de a refuza „producerea în serie", de a

nu întîlni nicăieri două ansambluri care să posede aceleași calități sau să fie măcinate de aceleași defecte.

Pornind de la acest adevăr consider defectuos sistemul de a judeca după aceleași criterii ansambluri diferite, cu obiective și realizări diferite. În mare, fiecare orchestră are drept prim obiectiv satisfacerea nevoilor locale, îmbinînd judicios „cererea pieței" cu actul de cercetare și redare a fenomenului sonor prea puțin cunoscut (de ieri sau de azi). Deci însăși existența unei formații într-un oraș, indiferent de valoarea sa, este un plus pentru cultură. Altele sînt obiectivele pe care și le propun să zicem Filarmonica din Cluj și cea din București sau Orchestra simfonică din Botoșani. Alte obligații au fiecare față de publicul lor și față de necesitățile pe care prezența lor le presupune.

În momentul cînd operăm cu judecăți de valoare sîntem sau ar trebui să fim — apți a considera ștacheta la înălțimi diferite, fără ca, prin aceasta să dorim o *nivelare,* sau să *deschidem porțile diletantismului.*

Ajungem astfel la problema mediocrității sau dimpotrivă a calităților interpretative, și-n mod inerent la aspectul relației dirijor — orchestră.

Raportul dirijor — orchestră este dificil de stabilit. Există dirijori sobri sau spectaculoși, interiorizați sau buni coregrafi, dirijori care se dăruie muzicii pe care în momentul interpretării o trăiesc realmente prin fiecare fibră sau dirijori obsedați de valoarea și frumusețea gestului în sine, privit din spate. Toți, potențial, sînt buni sau mai puțin buni. Există orchestre reci, distante, există altele ce emană căldură, unele au partida de coarde greoaie, altele excelează prin maleabilitate, unele sînt precise, ceasornice, altele nu sînt decît ceasornice, unele au preferințe pentru o epocă, pentru o zonă stilistică, altele cîntă orice, la același nivel. Toate, potențial, sînt bune sau mai puțin bune.

Din păcate fenomenul este judecat deseori greșit : dacă concertul a fost o reușită, meritul revine dirijorului, dacă a fost un eșec, el se datorește orchestrei. Sau invers. Eu sînt convins că un dirijor bun poate determina prezența calității și acolo unde premizele sînt mai puțin favorabile, după cum un dirijor prost poate maltrata cea mai bună orchestră.

Orice realizare interpretativă parcurge anterior anumite stadii de pregătire, presupunînd o eficientă valorificare a timpului de repetiții. Ce obiective își propune repetiția, în funcție de ce factor și ce o aseamănă sau o deosebește de seara concertului, constituie însă elemente de precizat.

Repetiția își propune asimilarea unui material pînă în cele mai ascunse detalii. Pentru atingerea obiectivului, în funcție de valoarea orchestrei, dirijorul accentuează anumite laturi ale pregătirii : precizie intonațională și ritmică, frazare, reliefarea anumitor planuri sonore, integrare stilistică etc. Un adevărat dirijor știe să obțină maximum de randament fără a transforma repetiția într-o chinuitoare muncă de asamblare a tuturor elementelor necesare. Un adevărat dirijor nu este nici un moment altul în repetiție și altul în concert. Fiecare moment al repetiției este defalcarea, mozaicarea concertului. În acest sens momentul concertului este oricînd posibil de perfectibilitate și totuși rămîne unic pentru că niciodată nu poți să „arzi" la flacăra muzicii de două ori identic. În acest sens execuția în concert va rămîne deasupra oricărei perfecțiuni a discului sau înregistrării.

Cu condiția ca la pupitru să se afle un autentic dirijor pentru că mulți vor să se numească „șef de orchestră" dar puțini se identifică totuși cu această noțiune.

Ce anume îți dă dreptul să iei bagheta dirijorală — devine întrebarea ce așteaptă acum opinia dumneavoastră ?

Un dirijor trebuie să aibă, indiscutabil, talent, dar talent trebuie să aibă orice om de artă, de cultură, orice cercetător în fizica nucleară sau probleme de sociologie.

Un dirijor trebuie să realizeze înainte de toate îmbinarea perfectă a muzicianului — capabil să descifreze cu ușurință o partitură, pasionat după complexitatea fenomenului sonor, să nu-i fie străine modalitățile conceperii actului creator — cu organizatorul lucid. Un dirijor trebuie să convingă prin volumul cunoștințelor și prin posibilitatea de a le comunica fără efort din partea lui, fără efort din partea celui care recepționează. Un dirijor poate fi un vraci — Celibidache, un zeu — Karajan, sau un poet al fascinației — Mehta. Dar înainte de toate acestea, ei sînt adevărați meșteșugari, își cunosc și stăpînesc la perfecțiune tainele profesiei, lucru sesizat de instrumentiști de la prima repetiție. Cultul pentru personalitatea ridicată la rang de prototip, pe lîngă multiplele binefaceri duce însă și la deformări față de care nu pot avea decît serioase rețineri.

Mă refer la erorile fundamentale pe care le conțin formulările de genul : Eroica lui Karajan, Hindemithul lui Celibidache, Mozartul lui Karl Böhm etc., erori, pentru că ei ne oferă una din cele „n" posibilități, una care deși perfectă sub aspectele sale tehnice și expresive nu se poate substitui infinitelor potențe pe care partitura le conține și pe care fiecare om, conform datelor sale structurale, le poate interpreta diferit.

În continuarea discuției noastre vă propun să luăm ca punct de referință, creația românească contemporană, cu atît mai mult cu cît sînteți cunoscut drept unul dintre cei mai activi susținători ai acesteia.

Mă voi referi doar la cîteva aspecte. Primul și poate cel mai dureros, îl reprezintă dezechilibrul dintre valoarea muzicii românești contemporane prin principalii ei reprezentanți, și gradul de cunoaștere al acestei muzici în viața artistică internațională. Mai precis spus, din discuțiile purtate în diferite împrejurări, am înțeles că de fapt în afara hotarelor noastre, se știe cel mult despre Enescu și despre încă cîțiva autori apropiați vîrstei și generației sale. În rest... Or, nu este de loc firesc să se întîmple așa, atîta vreme cît de la Enescu încoace dispunem de afirmarea unor multe alte pregnante personalități creatoare, de incontestabilă capacitate artistică.

Nu mai adaug că și Enescu se cunoaște mai mult ca nume, sau ca autor al Rapsodiilor.

Cu alte cuvinte, se pune imperios problema unei profunde intensificări a activității de popularizare în străinătate a muzicii românești prin ce are ea mai reprezentativ, activitate care în momentul de față se dovedește extrem de insuficient dinamică, operativă,

foarte discutabil organizată, și probabil tocmai de aceea atît de tributară „arbitrariului". În sensul afirmațiilor făcute, subscriu totodată, cu toată convingerea ideii promovate de unii dintre muzicienii noștri, subliniind necesitatea unui *festival de muzică românească contemporană*. Fie de amploare națională sau internațională, o asemenea acțiune ne-ar ajuta foarte mult și la eliminarea unor deficiențe prezente la acest capitol în viața muzicală internă.

Astfel, judecarea fenomenului creator românesc își păstrează în bună măsură un ton conciliant, de nivelare, de uniformizare calitativă, ori însuși procesul evolutiv are nevoie de recunoașterea curajoasă și selecționarea adevăratelor valori, cu atît mai mult cu cît ele există și încă foarte multe. În al doilea rînd, și legat de ideea de mai sus, cred că *nu* tot ceea ce se scrie poate justifica dreptul de execuție publică. Mă refer la acele lucrări foarte slabe, lipsite de orice acoperire artistică, a căror prezentă în stagiune nu face altceva decît să deservească prestigiul binemeritat altfel al școlii românești de compoziție, determinînd deruta și distanțarea publicului auditor de creația națională.

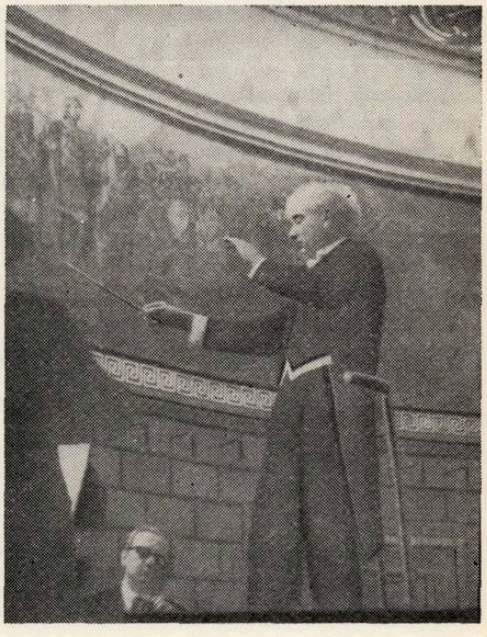
În fine, un ultim element și poate cel mai grav, rămîne mentalitatea condamnabilă a multora dintre formațiile și interpreții noștri de a socoti partitura românească o simplă obligație de serviciu, un punct de încălzire pentru concert. După cum spunea mult regretatul Th. Rogalski, „dacă nu vom cînta noi muzica românească, cine să o facă ?"

În același timp însă nu superficial, nu de complezență, ci demonstrînd o mare seriozitate profesională, o înaltă conștiință morală și artistică. Iată de ce consider cu toată sinceritatea că modul în care servește creația națională poate constitui principala carte de vizită a unui interpret român, în întreaga sa activitate din țară și de peste hotare. Toată lumea iubește și trebuie să iubească pe Beethoven, pe Debussy etc... Noi mai trebuie să iubim însă și să învățăm și pe alții să iubească pe Enescu, P. Constantinescu, Toduță, Stroe, Olah, Țăranu, Glodeanu, Moldovan etc.

Este, poate, cea mai mare bucurie și cea mai mare datorie a unui interpret român.

TEODORA ALBESCU

JEAN MARTINON



Născut în 1910 la Lyon, Jean Martinon și-a făcut studiile la Paris, la Conservatorul Național, avînd ca profesori pe Albert Roussel la compoziție, pe Roger Desermière și Charles Münch la dirijat. Cariera și-o începe ca violonist.

I-am ascultat înregistrările pe care am avut norocul să le pot obține, dar trebuie să mărturisesc că simfonia cu titlul atît de sugestiv, *Altitudes* mi-a trezit dorința să-l pot cunoaște mai îndeaproape, să-i pot vorbi altfel decît în fuga unei întrevederi oficiale. Tot palmaresul importantelor sale peregrinări, începînd cu Londra, unde a urmat lui Charles Münch, Parisul de după război (Lamoureux, Pasdeloup, Société des Concerts du Conservatoire), șef de orchestră în 1949 și asociat al renumitei „London Philarmonic Orchestra", președinte al orchestrei Lamoureux (1951-57), director artistic al Filarmonicii din Tel Aviv (1957-1960), foarte importantul post de Director General muzical la Düsseldorf (1960), director muzical al orchestrei din Chicago (1963), importante turnee în SUA, în fine o activitate care ar fi fost suficientă să umple mai multe vieți. A fost distins cu ordinul american Gustav Mahler, în 1967.

Voi căuta mai jos să redau, din păcate mult prea sărac și succint, rezumatul unei cuceritoare convorbiri.

— Ce ați putea să-mi spuneți în urma bogatei dvs. experiențe ca șef de orchestră, privind avantajele pe care le reprezintă pentru dirijor să lucreze o perioadă îndelungată cu aceeași formație ?

— Dacă un dirijor dispune de posibilitatea să lucreze timp îndelungat cu aceeași formație, să aibă cum s-ar zice o orchestră permanentă, el poate reuși să-i transmită întreaga sa concepție asupra interpretării piesei pe care o lucrează împreună dar și punctul său de vedere pe plan tehnic. Ceea ce vrea să însemne că un dirijor care poate avea un lung contact cu o orchestră, cînd orchestra aceea e docilă, poate ajunge cu ea la o fuziune quasi totală, fuziune între gîndirea șefului de orchestră și rezultatul sonor produs de aceasta. Nu mai poate fi vorba de așa ceva cînd iei o orchestră pentru prima oară. În cinci zile de repetiție, un dirijor invitat să lucreze fie și cu cea mai grozav de disciplinată formație nu poate decît

să încerce să realizeze programe cît mai bune cu putință, dar nu poate pretinde să modifice comportamentul și rezultatul sonor al orchestrei.

Într-o atare situație e totdeauna vorba de un compromis între dirijor și orchestră. Țin să precizez că din această cauză, un dirijor este un artist năpăstuit, contrar unui solist care poate prezenta publicului aproximativ toată simțirea sa, în orice caz toată tehnica sa, în timp ce un șef de orchestră nu dispune în acest sens decît de un anume procent, rămînînd totdeauna o cotă asupra căreia nu mai are nici o putere. E suficient ca un singur orchestrant să aibă cea mai banală indispoziție neprevăzută, cel mai omenesc necaz familiar, survenit în momentul concertului, pentru ca intrările lui să nu fie aceleași ca la repetiție, pentru ca verva lui să nu mai fie aceea pe care se conta cu cîteva ore mai devreme și iată efectul sonor ratat, și iremediabil.

— *Actul inspirației, maestre, îl considerați ca un „ce" determinat de anume cauze obiective sau întîmplarea servește artistul compozitor cu mult mai multă acuitate ?*

— După mine, sînt multiple sursele de inspirație componistică dar cred că una din cele mai importante surse e cea literară. Un text care te frapează în circumstanțe particulare poate dezvolta o imaginație muzicală asupra acelui subiect. Dar tot așa de bine compozitorul poate să-și dirijeze gîndirea asupra unui ansamblu, asupra calităților și posibilităților acestuia, scriind atunci partitura conform caracteristicilor pe care vrea să le exploateze pentru a obține efectele corespunzătoare stării sale sufletești. Dar dacă scrii o bucată pentru un anume artist, personalitatea acestuia îți poate sugera și dezvolta imaginația. Pot fi și alte surse de inspirație : toate sentimentele afective ale omului, în primul rînd dragostea, dar tot așa de bine și ura sau de exemplu frumusețile naturii care...

— *Ați fost un aprig alpinist...*

— O, da...

Nu sînt pentru sursele intelectuale, deoarece atunci cînd faci să lucreze inteligența o faci în profitul logicii, al extremei rigori a adevărului și al rațiunii, ori inspirația și imaginația nu sînt niște adevăruri. Intelectualismul este dezvoltarea funcțiunilor inteligenței și în principiu aceasta se întîmplă în detrimentul imaginației care este nebună și e liberă, este ceea ce noi francezii numim „la folle du logis".

— *Găsiți că azi gîndirea științifică pregnantă joacă un rol determinant în înnoirea și diversificarea muzicii ?*

— Găsesc că totdeauna compozitorii s-au servit de ceea ce tehnica timpului și gîndirea stiințifică a epocii lor le-a pus în serviciul inspirației lor. Azi însă aceasta este oficial mai marcant și partea tehnică și științifică întrece alte considerente. Adică tehnica devine rațiunea însăși a artei și eu deplîng acest lucru. Faptul rămîne interesant în sine, dar rămîne în domeniul cercetării științifice a sectorului acustic.

Cred să suma tuturor acestor experiențe nu poate fi interesantă decît dacă e pusă în serviciul unui scop și al unui gînd interior. Orice compozitor, ca să fie unul, trebuie să aibă o inspirație, adică un mesaj de transmis. Dacă îl are, acesta îi este propriu și numai în acel moment poate recurge la tehnică și știință care nu îi sînt personale.

— *S-ar putea pretinde oare că sincretismul este o preocupare specifică contemporaneității ?*

— Sincretismul nu este o preocupare a timpului prezent. Artele totdeauna au fost înmănunchiate și continuă să fie astfel. Dar pe măsură ce se apelează la efecte obținute de acest amestec (text literar pe fond sonor, ilustrat cu efecte vizuale) li se ia o mare parte din individualitatea lor, se solicită pe planuri diferite înțelegerea și participarea celui căruia se adresează. Cred de asemenea că amestecul artelor este în detrimentul purității și frustrează specificul fiecăreia din ele. Luați cel mai banal exemplu : un desen animat de Disney pe o simfonie pastorală. Efectul e bun, dar nu mai e simfonia și nu mai e nici caricatura.

— *Ce trebuie să înțelegem cînd ni se vorbește de muzică contemporană în raport cu muzica tradițională ?*

— Mai întîi prin însăși cuvîntul aveți și răspunsul. Muzica contemporană este aceea care se scrie astăzi. Dacă este diversă și multiplă, să ne hotărîm despre care să vorbim. Concretă, electronică, muzica lui Stravinski sau Prokofiev ? Muzica zisă contemporană e la fel de variată ca și cea din secolul 18. Denumirea de muzică contemporană nu spune nimic prin ea însăși. În muzica de azi sînt tendințe atît de diferite și contradictorii încît nu se poate face o sinteză. Trebuie însă să spun că muzica a ajuns într-o epocă anarhică, de altfel ca și celelalte arte.

— *Întrucît timpul vă e măsurat, ați lucrat dimineața și diseară aveți concert, să ne rezumăm de exemplu la cîteva considerații asupra muzicii electronice.*

Ei bine, muzica electronică e un joc interesant, unii pretind chiar că e o artă, eu însă aștept dovada — aștept o operă electronică care să aibă o valoare artistică. Am auzit pînă acum de jocuri de sonorități sau chiar de obținerea unor zgomote care nu realizează însă o operă de artă. Nu sînt refractar, nu cer decît să mi se dovedească contrariul. Poate că se va găsi undeva un om de geniu care cu ajutorul electronicii să facă o operă de artă. Deocamdată găsesc că lucrînd muzică electronică, compozitorii se amuză.

— *Care e problema publicului ? Există o preferință pentru ceea ce obișnuim să numim muzica tradițională ?*

— Multitudinea de muzici contemporane de care am vorbit mai sus nu are un public. Sau e vorba de muzica contemporană tradițională legată de trecut și atunci se încearcă prin toate mijloacele să fie acreditată pe lîngă public, dar acesta lipsit de curiozitate și dorind mai înainte de toate să asculte lucrări pe care deja le cunoaște, adică lucrări din marele repertoriu, nu acceptă decît cu multă rezervă primele audiții care i se prezintă ; sau e vorba despre ceea ce se numește muzica avansată, muzica de avangardă și atunci aceia care vin să o asculte (și

aceia nu ascultă decît astfel de muzică) muzica experimentală, aceia sînt o minoritate şi nu pot fi numiţi public. Dar această minoritate nu va asculta niciodată un Roussel, un Brahms şi în aceasta constă drama muzicii contemporane. Este vorba de o ruptură între creatori şi public şi preconizez că a sosit timpul ca compozitorii să mediteze asupra acestei probleme care este însăşi raţiunea pentru care ei compun : o fac numai pentru ei înşişi ? Scriu pentru cîţiva colegi care se dedică aceloraşi experimente ? Sau scriu pentru un public larg căruia vor să-i transmită ceva din frămîntarea sufletului artistului, acel mesaj pe care artistul este menit să-l comunice maselor pentru că el este prin firea lucrurilor mai sensibil şi deci mai receptiv la boarea de nou şi de mai bine spre care trebuie să tindem.

— *Specificul naţional în creaţie poate aduce înnoiri suficient de importante ca să o marcheze ?*

— Sînt pentru sursele folclorice, atît de bogate şi diverse, folosindu-le nu avem decît de cîştigat. Cu toate acestea, trebuie admis că marea dificultate e să te serveşti de un motiv folcloric în scopuri simfonice. Muzica astfel inspirată din folclor riscă să devină repede banală şi prea repede populară în sensul rău al acestui termen. Trebuie geniul lui Bartok să poţi folosi cu succes materialul folcloric şi să reuşeşti să construieşti lucrări simfonice de mare valoare artistică.

— *Şi acum o ultimă întrebare — deşi sînteţi oaspetele nostru şi vă e greu poate să ne daţi un răspuns obiectiv, ce părere aveţi despre muzica românească ?*

— Sînt un fervent admirator al lui Enescu, pot spune că am o admiraţie nebună pentru el. Am lucrat la vioară cu el pe vremea cînd studiam la Paris. Am cîntat toată muzica lui simfonică, sub bagheta lui, şi consider că *Oedip* se situează pe una din culmile evenimentelor muzicale ale secolului XX. De altfel am intenţia să-l montez la Paris. Enescu a fost unul din marile mele entuziasme din tinereţe şi mai e şi azi. Muzica lui e cunoscută peste tot în Franţa.

— *Fără a avea pretenţia să înlocuiesc cronica acestui memorabil concert, cred că nu greşesc cînd afirm că actul dirijoral la Jean Martinon este mai degrabă un act spontan al spiritului activ decît al meseriaşului aplicat.*

Efortul instrumentistului se transformă în acţiune prin farmecul solicitatoral al dirijorului şi prin tirania concentrării spirituale.

Simfonia a III-a de Saint Saëns a impus auditoriului nu numai o viziune nouă asupra ei ci şi o nouă atitudine în sala de concert. Intimă şi solemnă, sala devine loc al ritualului şi tensiunea spre înalt se datoreşte dirijorului Jean Martinon pe care nu-l vom putea uita.

RODICA SAVOPOL

ÎNTREBARE ŞI RĂSPUNS

În revista „Muzica" Nr. 2 din 1971, compozitorul Dumitru Bughici — a cărui îndelungată activitate pe tărîm pedagogic şi componistic i-o cunoaştem şi i-o apreciem — semnează un articol al cărui cuprins a constituit obiectul referatului prezentat în cadrul lucrărilor seminarului de muzicologie marxist-leninist de la Sofia.

Dacă am subscrie principial la majoritatea ideilor enunţate, socotim totodată poziţia autorului,în ceea ce priveşte o serie de fenomene ceva mai recente, insuficient fundamentată.

Vom încerca, în măsura în care aceeaşi problematică ne interesează, să ne precizăm punctul de vedere şi să scoatem la lumină unele neînţelegeri evidente ce apar din lectura articolului.

Citäm :

1). „Este vorba de o tendinţă apărută în ultimii ani (....) care pune sub semnul întrebării noţiunea însăşi a actului de creaţie, paternitatea acestuia".

„Sînt unii compozitori care nu mai consideră necesar să compună muzica după „vechile" tradiţii, căutînd a înlocui semiologia uzuală cu una creată ad-hoc. (...) Totul se reduce apoi la capacitatea improvizatorică —*aleatorică* (s.n.) a interpreţilor, urmînd ca fiecare execuţie să constituie de fapt o operă de sine stătătoare.(...).

Nu este exclusă posibilitatea pentru compozitorul care îşi ascultă opera (...) să nu-şi recunoască nimic din sugestiile date (s. n.) anterior. (....)."

„În fond sîntem puşi în faţa unui fenomen care, prin natura sa exclude posibilitatea unor *aprecieri de valoare* (s.n.), întrucît actul de creaţie nu există".

2). „Ce să mai vorbim de opera de artă ca *formă a conştiinţei sociale ce reflectă prin imagini artistice realitatea* ? Ce conţinut de *idei şi sentimente* (s.n.) vehiculează compozitorul, ce *mesaj uman* (s.n.) transmite el, cînd lasă totul în seama interpreţilor ?

„În fond de ce mai sînt necesari compozitorii cînd unii interpreţi pot să improvizeze *mai bine* şi *mai liber* (s.n.) fără nici o condiţie impusă de autor ?"...

3). Dacă am privi fenomenul sus amintit doar dintr-un punct de vedere strict muzical (!) (s.n.), constatăm că lipsa controlului asupra materiei sonore departe de a aduce elemente noi de culoare şi timbru (!) (s.n.) duce la depersonalizarea compozitorului, facilitează apariţia unor formule stereotipe (!) (s.n.), în desfăşurarea muzicală. (...)" ...se pot observa diferite obiceiuri, formule de atac, glissandi (etc)..." (...).

„Ce gravă eroare comit aceşti muzicieni, renunţînd de bună voie la ceea ce procesul creator are mai caracteristic, la „posibilitatea de a *comunica* (s.n.), de a *transmite* (s.n.), o comple-

xitate de *gînduri, stări* și *sentimente umane*, pe care compozitorul le trăiește la *cea mai mare tensiune* (s.n.), modelînd în *imagini muzicale unice* (s.n.), *inimitabile* ceea ce devine mai apoi pentru el o hrană spirituală....

Constatăm, încă de la o primă lectură, că Dumitru Bughici — pornind probabil de la ideea că niciodată marile adevăruri, arhicunoscute, nu sînt îndeajuns repetate — enunță serii perfecte de truisme.

Ne-am permis a sublinia cîtiva din termenii utilizați. Procesul de degradare a unor terminologii, și drumul care ireversibil duce spre dogmatism cînd conținutul termenilor nu se mai îmbogățește (în sensul generalizării sintetice) odată cu timpul, este un adevăr arhicunoscut în lingvistică. Puteți prelua și acest adevăr ca un truism, truism însă de care colegul Bughici (al cărui excelent curs de forme muzicale l-am urmărit cu atenție cu 10—12 ani în urmă ca student al Conservatorului) nu ține seamă. Se poate întocmi, parcurgînd textul, un catalog complet de noțiuni vehiculate de domnia sa în modul cel mai necreator.

Un citat din Lenin pare a argumenta în privința noului poziția colegului Bughici, fără drept de apel : „este un non sens să te prosterni în fața noului fiindcă este nou". Nimic mai adevărat. Dar noul pretinde cel puțin o lucidă reflecție creatoare, îndreptată asupra lui, include necesitatea practicii sociale acționînd valoric în propria-i structură și conferindu-i sensuri nebănuite poate de însăși „părintele" noului. Este sîmburele rațional al întregii estetici marxist-leniniste în problema noului.

Cu ceea ce nu putem fi de acord este superficialitatea cu care colegul Bughici emite considerații asupra unor fapte care cu greu se mai pot analiza la un nivel convenabil în limbajul pe care domnia sa îl folosește (foarte comun). Ne lipsește tocmai acel sens rațional creator de o anumită compoziție intelectual-filozofică de care am avea nevoie spre a-i da crezare. Pentru ca din nou, cum se exprimă colegul Bughici să-ți faci o „hrană spirituală", nu pare suficient a-l afirma sau infirma ; trebuie să-l trăiești.

Vom încerca totuși să-i înțelegem temerile colegului Bughici ; să-i surprindem eventual „angoasele". Dumitru Bughici este neliniștit, observînd un anumit tip, deosebit, de relație urmînd a se stabili între compozitor și interpret. Domnia sa se referă pe bună dreptate la paternitatea operei muzicale, dar într-un mod impropriu. Aceasta datorită faptului că are în vedere numai un anumit tip de semiologie (semiografie muzicală, de fapt) și insuficient supusă reflecției personale noțiunea de compozitor în sensul tradiției occidentale. Știm prea bine că semiografia muzicală nu se reduce la semiografia muzicii occidentale a ultimilor 400 de ani ; există multe alte tipuri și forme de scrieturi muzicale în timp și spațiu (independent de sistemele „ad hoc" ale ultimelor decenii), precum mai există, în funcție și legat de tradițiile respective, și alte raporturi stabilite în practica domeniului.

Dacă istoria culturii occidentale, disociind treptat nivelele de constituire ale operei muzicale a instituit și monumentalizat noțiunea de compozitor, opunînd-o (sau punînd-o într-un raport bine definit față în față) celei de interpret, aceasta este o acțiune culturală circumscrisă (în timp și spațiu) ; ne vine greu ca împreună cu colegul B. să absolutizăm ; ar fi un viciu de logică clasică.

Dumitru Bughici judecă asupra paternității operei muzicale, referindu-se poate textului (un anumit tip de text (!) muzical ? O face desigur, considerînd că la nivelul textului elaborat opera muzicală este *închisă*. Dar pierde din vedere că la nivelul textului nici o operă muzicală nu este *finită*.

În aceeași măsură în care autorul tratează problema paternității, am putea pune (eventual) problema — la fel de importantă — a *maternității* operei muzicale. Și am putea continua spunînd — să-mi fie iertată analogia ! — că atît în creație cît și în viață, problema paternității este o chestiune personală, de ordinul convingerii intime. În privința unui fapt de cultură ar fi neloial ca cineva să fie pus să judece dacă autorul este totodată și *părintele* acestuia. Este suficientă simpla sa prezență.

Opera muzicală, de cînd există, există și prin *interpret :* încă un fapt nu îndeajuns remarcat de colegul Bughici. De unde considerațiunile nepermise sub toate aspectele privind interpretul (vezi citatele). De cînd ne știm, stimate colega, independent dacă avem sau nu statut de compozitori am lăsat totul (independent de tipologia semiografică a textului) în seama, și pe seama interpretului. Nici o „creație" (despre care te întrebi dacă mai *există* sau nu odată ce nu mai deții „controlul" — (de ce tip oare ?) — asupra „materiei sonore") nu s-a formulat decît în lectură, în timp, prin interpret. De cînd există text muzical, acesta nu a stabilit altceva decît gramatica unei acțiuni (desfășurări) temporale : a fost primatul unei evoluții, (trăiri) în timpul actual, personal.

Titlul de compozitor nu include nici autoritatea asupra „materiei sonore" și nici prerogativul în sine al *creației*. Deoarece în fenomenul muzical se întrepătrund la diferite nivele acțiunile creatoare, care — referitor la obiectul (opera) finit muzical — sînt multiple. Ar fi bine să nu uităm că în Evul Mediu (ca și în folclor) muzicantul avea o singură menire : aceea de *a cînta*. În această unică acțiune se *personificau* (nu se „de personalizau") *operele finite*. De asemenea pierdem din vedere că însuși textul explicitat (de orice tip) închide o *creație la nivelul vorbirii* (acțiunii de comunicare transsubiectivă, în timp *actual) ;* că orice operă muzicală implică arhetipic *cîntarea* (actul lecturii), de natură eminamente creatoare...

Angoasa colegului Bughici s-ar referi de fapt acelei zile în care interpretul va ajunge să re-

fuze alienarea, tutela depersonalizantă a unei sintaxe acționînd în textul muzical la un nivel impropriu într-o ordine inversibilă : cînd va deveni conștient de baremul de gramaticalitate necesar și suficient *creației* sau mai bine-zis, de acea zi în care interpretul își va redobîndi drepturile medievale, (drepturi de ordin stilistic), transcendînd granițele tipologice instituționalizate în producția fenomenului. Colegul Bughici se înșeală profund cînd leagă problema, citez a : „gîndurilor, sentimentelor, imaginilor, tensiunii spirituale", etc. de tipologia compozitorului. Și aceasta deoarece confundă problema compozitorului cu problema unei anumite tipologii de *text muzical.*

El deplînge faptul că unii compozitori înlocuiesc „semiologia uzuală" cu alta. Ne-ar interesa în ce măsură colegul Bughici consideră semiologia — de fapt semiografia muzicală, natural sau arbitral, implicată în fenomenul muzical ?

Mai înainte de orice „idei, sentimente", etc. — muzicii îi este necesar a i se întocmi un *vocabular* și o *gramatică* la nivelul *textului :* adică, să punem riguros problema limbajului muzical ca atare și în raport cu alte limbaje (uzual, poetic, matematic). Vom deosebi în studiul limbajului muzical ca și al oricărui alt limbaj două entități distincte : *expresia* și *semnificația.* Cercetări deosebit de importante apărute în literatura română și străină, de specialitate oferă un bogat material de studiu pentru creatorii de limbă (iar muzica nu este altceva : chiar Dumitru Bughici o afirmă latent).

În acest caz ar fi trebuit inițial lămurite problemele legate de convenționalitatea (arbitrariul) semnului muzical (grafic, verbal sau gestual) corespunzînd unei semnificații la nivelul *textului muzical* și, mai ales, la nivelul *meta textului muzical,* căruia cu alte prilejuri ne-am străduit a-i demonstra structura axiomatică. Textul muzical prezintă evidente analogii cu textul matematic în privința atît a caracterului arbitrar al simbolicii utilizate cît și — mai ales — a raporturilor ce se stabilesc între expresie și semnificație în textele respective.

Dacă ne vom pune cîndva problema mutațiilor semiologice (pe care le deplînge colegul Bughici) o vom face pornind de la caracterul arbitrar, convențional, explicit și utilitar al semnului muzical. Semnul muzical este rezultatul final al unei convenții explicite și a unei selecții operate de practică în sensul practic : maximum de informație într-un maxim de concizie simbolică (grafică, verbală, gestuală). Putem imagina o infinitate numărabilă de sisteme simbolice muzicale pornind de la caracterul arbitrar — lipsit așadar de implicațiile de ordin „natural" constatabil în limbile vorbite *(natural,* într-un sens care ar trebui bine precizat) — al semnului muzical — respectiv al *expresiei* corespunzătoare la nivelul textului, unei semnificații muzicale precise. Sistemul simbolic optimal — un fapt evident de creație (semiologică) — s-ar afla în „rezonanța" cea mai perfectă (intimă) cu semnificația atît la nivel obiect și (mai ales) la nivel meto-obiect (de tip axiomatic).

Dacă ne-ar vorbi într-un mod ceva mai riguros (deci : mai sincer) am putea deduce că poate colegul Bughici s-ar referi în considerațiunile sale — trecînd cu eleganță peste problemele (sine qua non) de limbaj muzical de mai sus — la *semnificația poetică* a muzicii, sau poate (cine știe ?) la semnificația *însăși* a muzicii ?

În cazul acesta i-am reproșa colegului Bughici tocmai limbajul în care ne transmite informații despre cele în cauză : același limbaj uzual impropriu unei analize riguroase de tip muzical și care timp de un secol și jumătate a generat numai în cultura europeană proză și semi proză de calitatea 17-a. Timpul nu ne-ar mai permite să o parcurgem și azi : avem nevoie de adevăruri modeste poate, dar certe, măsurabile și experimentabile, spre a elabora o teorie (noi sau alții). Regretăm așadar că lecția colegului Bughici nu ne poate învăța nici ceea ce știm și nici (mai ales) ceea ce nu știm. Este bine să o știm totuși.

Dumitru Bughici are în vedere un anumit tip de text muzical — asupra căruia ne vom opri — care consfințește unul dintre raporturile posibile (se pot imagina multiple) între nivelele de formare a operei muzicale finite.

Înțelegem prin operă muzicală finită, obiectul concret final (independent dacă înregistrat sau nu pe o bandă magnetică). Opera muzicală există numai la acest nivel și nu înainte. Textul închide opera muzicală la nivelul limbajului explicitat deci al *vocabularului* și al *gramaticii* procesului de lectură (urmînd a se desfășura în *timp).* La nivelul textului — nici o operă muzicală nu este finită. Textul muzical prezintă un caracter precis în privința semnificațiilor conținute la acest nivel, discrete, lipsite de ambiguitate.

Lectura implicînd relația persoanei umane cu timpul intervine cu un coeficent propriu de libertate— care ar trebui bine supus unei analize competente — de care ar trebui ținut seama într-o analiză exhaustivă a operei muzicale finite. Pornind de la orice tipologie de text muzical putem afirma că nu există două opere muzicale finite *identice,* deosebirile provin din relația persoanei cu timpul (actual) relație de puterea continuului.

Există *text muzical* deci, întotdeauna cînd opera muzicală este închisă la nivelul limbajului, deci deține un vocabular și o gramatică *explicitate.* Nu există text muzical cînd condiția de mai sus nu este îndeplinită.

Există diferite tipuri de text muzical. Vom avea în vedere două :

I). un text muzical în care se stabilește o ordine ireversibilă de succesiune a evenimentelor ; este cazul textelor muzicale clasice (la care se referă colegul Bughici).

II). un text muzical în care se stabilesc mai multe ordini ireversibile posibile de succesiune

a evenimentelor și dintre care interpretul va alege conform unor modalități specificate.

Ca subpunct al acestei tipologii putem evidenția texte în care ordinea de succesiune a evenimentelor să nu fie specificată deci : să fie reversibilă (din punctul de vedere al operei *finite).*

Nu este nici momentul și nici locul să insistăm asupra gradului de generalitate sau metastructură incluse într-un text de tipul I sau II. Important este că sîntem în fața unor *texte muzicale* elaborate la nivel compozițional. Un lucru pe care Dumitru Bughici refuză să-l înțeleagă. Se întreabă de ce mai sînt necesari compozitorii dacă interpreții pot „improviza" *mai bine* și mai liber fără nici o condiție impusă de *autor*. E bine totuși că se recunoaște existența unui *autor* distinct de interpret. Fraza enunțată conține erori fundamentale și, mai ales nu ne spune absolut nimic despre ce se consideră a fi „mai bine" sau „mai rău" în „improvizație" (de fapt nu este vorba despre improvizație în textele de mai sus ci despre un anumit mod de lectură, de *invenție în cîntare* asupra căruia nu mai insist) : gramaticalitatea sau non gramaticalitatea ? Se pare că Dumitru Bughici nu vede nici o deosebire între una și alta. După domnia sa între „liber" și *arbitrar* (la voia întîmplării) nu există nici o diferență cînd se referă la improvizația „aleatorică"(!) a interpreților. Între una și alta există tocmai diferența care există între *text* și *non-text.*

Ni se vorbește despre depersonalizarea compozitorului. Ținem să-i comunicăm că referitor la un text componistic, personalizarea *compozitorului* este indisolubil legată de gradul de *gramaticalitate* al punerii problemei textului.

Aceasta în orice tipologie (I sau II), într-o oarecare măsură legat de problema semiografică și în hotărîtoare măsură de primatul axiomatic.

În acest sens ne-am putea referi unui concept dezvoltat de stilistică în genere.

Dacă Dumitru Bughici se referă la locurile comune ale „improvizațiilor" interpreților, la „formule stereotipe, obiceiuri, formule de atac, glissandi" etc. i-am putea răspunde că ne-am putea referi în aceeași măsură la miile de pagini scrise în sintaxa pe care domnia sa o acceptă, cu „leneși", melodii „fals" acompaniate (după o remarcabilă expresie a Maestrului Marțian Negrea) și alte lipsuri de fantezie și inspirație oferite autoritar spre execuție interpreților (în ordine ireversibilă). Refuzăm fără drept de apel acest „mesaj uman" al *compozitorului* și-l preferăm, chiar la un anumit nivel mai scăzut (cel puțin în momentul de față) de informație, imaginație creatoare sau fantezie concretă („timbru și culoare") pe cel al interpretului angajat în actul comunicării, a cărui prospețime și autenticitate nu i-o putem refuza.

Să nu uităm : se practică (se citește) de cîteva sute de ani în Europa un anume tip de text muzical ; același pe care l-am învățat și noi din copilărie. Interpreții altor tipologii ar trebui să aibă spre formare măcar a suta parte din timpul investit în textele școlii.

Abia după aceea, stimate colega, vom putea eventual discerne între „bine și rău".

Pînă atunci, să așteptăm, să experimentăm, să poftim, mai ales, la concertele unde o astfel de muzică se naște „la maximum de tensiune" — cum spui Dumneata — și mai puțin la Comisiile Uniunii, ineficiente și în momentul de față de a stabili o legislație echilibrată pentru muzica ieșită din baremul „disciplinar" — administrativ al portativului cu 5 linii și 4 spații.

Să ne pregătim, — stimate colega, să primim noul în casă cum se cuvine !

NICOLAE BRÎNDUȘ

NICU STĂNESCU

După Grigoraș Dinicu, Maria Tănase, Fănică Luca, Ion Cucu-Bănățeanu și Luță Ioviță, valoroși interpreți ai cîntecului românesc, muzica noastră populară a încercat încă o grea pierdere : violonistul Nicu Stănescu, artist foarte înzestrat care s-a dăruit cu ardoare și modestie, purtînd pînă departe faima și frumusețea cîntecelor poporului nostru.

Talent precoce, el s-a înscris, la îndemnul lui George Enescu, care l-a apreciat de timpuriu, la Conservatorul din București, unde a avut pedagogi de seamă în frunte cu profesoara Nițulescu-Lupu. Absolvind Conservatorul în 1927 cu Premiul I, el a cîntat o vreme în orchestra Filarmonicii „George Enescu", după care a alcătuit împreună cu frații săi, violonistul Alexandru Stănescu și pianistul Ion Stănescu, un trio afirmat cu

succes atît la Radiodifuziune cît și în diferite concerte date în țară.

După Eliberare, violonistul Nicu Stănescu a condus mai întîi orchestra „Ciocîrlia" apoi, din 1949, împreună cu violonistul Ionel Budișteanu, vreme de peste două decenii, orchestra populară „Barbu Lăutaru", împlinind o muncă artistică dintre cele mai importante, îndrumînd cu mult tact și competență pe muzicanții populari. El a contribuit simțitor la îmbogățirea repertoriului și îmbogățirea acestuia cu o seamă de doine, balade, cîntece și jocuri românești din diverse regiuni ale țării. Înzestrat cu un dosebit simț armonic și cu o cunoaștere aprofundată a spiritului în care se cer prezentate cîntecele și jocurile noastre populare în marea lor diversitate regională, a prelucrat artistic un mare număr dintre acestea, fiind de citat horele (românească, moldovenească, lăutărească, spiccato ,a fetelor, din Prahova, Mioriția). În „șapte scări" a lui Nicu Stănescu), sîrbele (țărănească, a tineretului, a ploieștenilor, în căruță, dobrogeană, de primăvară, de concert etc.), geamparalele „Ca la noi la București" apoi Joc de la Coșereni, Brîul lui Nicu Stănescu, Jocul dunărean „Mîndrele", cîntecele „Ceasornicul", „Pelin beau, pelin mănînc", „Breaza" ca la Comarnic etc. etc. În majoritatea aranjamentelor sale, Nicu Stănescu interpreta roluri solistice remarcabile prin bravura și ținuta lor artistică, fiind de menționat, în afara celor de mai sus, Doina oltenească, Ciocîrlia, Cimpoiul — aceste ultime piese cu minunate efecte imitative care însă niciodată nu erau împinse către un naturalism care să le știrbească valoarea lor muzicală. În fruntea fie a orchestrei „Barbu Lăutaru" ori a unor formații mai mici, a efectuat în răstimpul ultimilor douăzeci de ani de rodnică activitate, un număr mare de turnee atît în țară cît și peste hotare, făcînd cunoscută frumusețea creației românești în toate țările socialiste precum și Egipt, Siria, Liban, Iran, Israel, Turcia, Anglia, Austria, Danemarca, R.F. a Germaniei, Canada și în cadrul diverselor expoziții românești de la Paris, Bruxelles, Viena, etc. Pretutindeni a culeș aprecierile unanime ale ascultătorilor și ale criticii. În semn de prețuire, în 1965 i-au fost înmînate, din partea cancelarului Austriei, Bruno Pitterman, cheile Vienei, „cu mulțumiri pentru minunata sa prezentare". Discurile sale de muzică românească, editate de casa *Europa* din Hamburg, au fost deosebit de apreciate, și în Octombrie 1970, *Asociația franceză de muzică recreativă de la Paris* a decernat orchestrei Nicu Stănescu diploma „Cithare de bronze", „pentru valoarea și constanța serviciilor aduse muzicii".

Nicu Stănescu s-a bucurat de toată prețuirea din partea lui David Oistrah, a lui Sviatoslav Richter, Jehudi Menuhin și încă a altor mari muzicieni. Ceasurile pe care le-am petrecut în stricta intimitate a lui Jehudi Menuhin și a lui Nicu Stănescu, cînd marele violonist american se interesa îndeaproape de muzica noastră populară și modalitățile ei de interpretare, s-au gravat puternic în amintirea noastră.

Nicu Stănescu, care îi ascultase și apropiase pe cei mai de seamă violoniști din prima jumătate a secolului nostru, în frunte cu George Enescu, Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, iubea și aprofundase încă din Conservator muzica clasică. Nu rareori, tîrziu seara, îl întîlneam la Ateneu unde asculta unele concerte de vioară și soliști de seamă, împărtășindu-ne aprecieri totdeauna judicioase.

Meritele sale artistice au fost pe deplin recunoscute în anii puterii populare, prin acordarea distincțiilor de maestru emerit al artei și laureat al premiului de stat.

Virtuoz al viorii, înzestrat totodată cu o mare sensibilitate, a contribuit mult la păstrarea și popularizarea tezaurului de cîntece ale poporului nostru.

Luînd în considerare tot ce s-a păstrat ca imprimări pe discuri ori pe benzi de magnetofon și reeditînd compozițiile și interpretările sale, vom sluji muzica românească și, de asemenea, memoria valorosului artist care a fost Nicu Stănescu.

J.—V.P.

VIAȚA MUZICALĂ

VALENTIN GHEORGHIU ȘI ERICH BERGEL

Privit în perspectiva actualei stagiuni a Filarmonicii de Stat „G. Enescu", concertul simfonic de muzică românească condus de dirijorul Erich Bergel și avîndu-l ca solist pe pianistul Valentin Gheorghiu, s-a constituit a fi un veritabil moment de vîrf al vieții noastre muzicale din ultimele luni, un punct de referință semnificativ al acesteia. Deși concertul s-a axat pe prezentarea unor valori componistice deja cunoscute, fără a ne fi trezit interesul special al audierii unei prime audiții, totuși, programul a inclus creații dintre cele mai semnificative ale școlii românești de compoziție din ultimele decenii, și anume lucrări de George Enescu, Paul Constantinescu și Doru Popovici. Lucrul cel mai important pe care l-a evidențiat în cel mai înalt grad concertul de față este acela că numai o interpretare de înaltă ținută, slujită cu devoțiune și aleasă pricepere, poate susține în mod eficient cauza creației românești în fața marelui public, în contextul culturii noastre contemporane. Întregul colectiv al orchestrei, pianistul Valentin Gheorghiu și dirijorul Erich Bergel au etalat la Ateneul Român, în fața a două săli pline și entuziaste, o concepție interpretativă fermă, bazată pe o cunoaștere solidă, structural aprofundată a textului muzical ; dar, în plus — și acest lucru rămîne, poate, cel mai prețios — interpreții au obținut o revelare autentică și vibrantă a vieții interioare a fiecărei partituri în parte, grație tocmai acelei apropieri lucide și sensibile în același timp, pe care numai muzicianul intelectual capabil de o mare dăruire în cînt, o poate realiza. Și Valentin Gheorghiu este, în adevăr, tipul acesta de interpret care situat cu clarviziune la nivelul unei impecabile acurateți sonore, știe să anime și să emoționeze atunci cînd construiește interpretarea unui opus, devenit deja clasic în muzica noastră, cum este *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu. Prezentînd de aproape două decenii, începînd chiar cu prima ei audiție, această excepțională creație a repertoriului

concertant românesc, Valentin Gheorghiu găsește, la fiecare reluare, importante resurse în a sensibiliza frazarea prin redarea însăși a specificului melosului nostru popular. De la atacul ferm, percutant, sprijinitorul ritmului, la transparența sonoră și claritatea tușeului, larga paletă timbrală a interpretului permite colorarea cu multă finețe și admirabil bun gust a acestor remarcabile pagini ale literaturii genului.

Personalitate artistică ardentă, ghidată întotdeauna de o gîndire muzicală fermă asupra creației interpretate, Erich Bergel impresionează prin forța covîrșitoare a expresiei pe care o degajă fiecare din realizările sale.

Menționez, în acest sens, faptul că cele două lucrări orchestrale atît de deosebite ca structură și expresie — *Suita „Codex Cajoni"* de Doru Popovici și *Simfonia I-a* de George Enescu, au găsit în Erich Bergel un tălmăcitor atent care, pornind de la elaborarea detaliului semnificativ, știe să-l redea funcțional, marii arhitecturi sonore.

Degajînd o savoare aparte — foarte ingenios reținută prin învesmîntarea armonică și orchestrală de mare prospețime și autenticitate modală pe care compozitorul Doru Popovici a dat-o temelor valahe din sec. XVIII, — piesele *Suitei „Codex Cajoni"* tind, grație unui meritoriu efort imaginativ, să reintegreze marelui circuit al valorilor artei universale, un fond de cultură românească străvechi : melodii populare, psaltice și bizantine.

Gînditor consecvent și sensibil al formei muzicale, Erich Bergel realizează în mod impresionant imaginile sonore ale primei simfonii a lui George Enescu, ca o continuare firească a ideii artistice, a gestului dirijoral animat de rîvna materializării acțiunilor importante, încărcate de semnificații. „Eroica" enesciană a sunat, de această dată, poate mai puțin hrănită de acel tragism tristanesc, cu care ne-au obișnuit celebre interpretări anterioare, de referință, realizate cu ani în urmă sub cupola Ateneului Român. *Simfonia I-a* în *Mi bemol major* de George Enescu a dobîndit prin interpretarea de față o extraordinară robustețe și lineară monumentalitate în evoluțiile ei directoare.

Rareori am avut prilejul să urmărim în ultima vreme, o atît de eficientă colaborare între un ansamblu și conducătorul său, în sensul luminării pregnante, viabile, a rosturilor partiturii. Orchestra filarmonicii bucureștene a dovedit și în acest concert de muzică românească, că este un colectiv artistic sensibil, de înaltă valoare, în special atunci cînd există cine să-i solicite și să-i releve multiplele disponibilități.

DUMITRU AVAKIAN

PRELUDIU DE GEORGE DRAGA

Un concert simfonic al Filarmonicii „George Enescu", dirijat de Henry Selbing, ne-a adus în cîmpul audiției *Preludiu* de George Draga. A fost o primă audiție.

George Draga se înscrie, în școala noastră contemporană de compoziție, cu o seamă de lucrări, printre care o simfonie, sonate pentru diverse instrumente, un cvartet, o *Cantată festivă, Uvertura de concert* pentru orchestră mare (premiată de Uniunea compozitorilor) *Eterofonie* ș.a.

Este interesant de subliniat că deși în majoritatea lucrărilor sale compozitorul folosește instrumentul matematic pentru anumite determinări de ordin ritmic și melodic, muzica sa apare diatonică, accesibilă și comprehensibilă chiar de la prima audiție. Este și cazul *Preludiului pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători*, scris anul acesta, în cinstea semicentenarului Partidului Comunist Român.

Structura lucrării are un caracter linear, polifonic, fiind organizată pe temeiul a cinci voci. Este o formă deschisă în care desenele melodice care au la temelie un mod de cinci sunete apar diverse și variate, în desfășurarea lor continuă. Divizarea pe alocuri a anumitor instrumente de coarde și aportul substanțial al suflătorilor introduc un colorit orchestral deosebit de atrăgător, cu atît mai mult cu cît uneori se creează și un verticalism armonic. Este relevabil efectul sonor complex, ca de buciume, rezultat din participarea mai multor instrumente între care cornul deține un rol de prim plan. A fost realizată astfel o impresionantă eterofonie care ne-a dus cu gîndul la cunoscuta piesă scrisă de George Enescu pentru instrumentele de alamă (poemul *Au soir* pentru patru trompete divize).

Preludiul are o indiscutabilă tensiune interioară care ar fi fost scoasă, credem, mai bine, în evidență, printr-o execuție nu atît de lentă ci în tempo-ul indicat, precum și printr-o mai pregnantă valorificare a momentelor de intens crescendo, ceea ce ar fi favorizat și anumite momente contrastante expresive.

În programul concertului a figurat și *Suita* în stil vechi *„Colas Breugnon"* de Tadeusz Baird. Am reținut interpretarea de mare finețe dată părții a patra din suită *(Molto adagio, dolce e calmo)* unde s-a distins, prin sunetul său suav, gingaș și de mare expresivitate flautistul Nicolae Maxim ; de asemenea cîntul foarte nuanțat și în surdină, imprimat de către dirijorul Selbing părții a cincea *(Molto moderato, con grazia).*

Concertul No. 1 în Re bemol major pentru pian și orchestră de Prokofiev a avut ca solist pe Fr. J. Thiollier (Franța).

Rareori un tînăr, oricît ar fi de talentat, a reușit să posede pînă la vîrsta de 25 de ani, (cît avea pianistul François-Joël Thiollier în 1968 cînd a fost distins cu marele premiu „Regina Elisabeta a Belgiei") un asemenea impresionant palmares de „lauri" culeși la unele dintre cele mai de seamă concursuri internaționale din Italia, Canada, Franța, U.R.S.S. etc. Și fapt este că în concertul de Prokofiev, a dovedit stăpînirea unei pianistici de strălucit virtuoz. De altfel, trebuie să recunoaștem că lucrarea aleasă se acorda de minune, prin caracterul motoric, bine marcat, al părții întîia și desfășurările-i de mare bravură, ca și prin finalul cu cadența de o exigență tehnică deosebită, cu posibilitățile excepționale ale tînărului solist. Dar și în partea lentă, (mișcarea secundă) ne-a oferit prilejul de a aprecia capacitatea sa de a da și un colorit mai mult sau mai puțin liric, visător, interpretării. Sperăm să-l ascultăm în viitor — pentru completarea impresiilor excelente pe care ni le-a lăsat — într-un concert de Mozart, Beethoven sau Brahms, de exemplu.

Dirijorul Henry Selbing, muzician de elită, l-a acompaniat cu toată promptitudinea, spiritul și nervul de circumstanță, încheind seara de concert cu o îngrijită prezentare a *Simfoniei a V-a în Mi major* de Mendelssohn-Bartholdy.

Orchestra l-a secondat pe dirijor, cu atentă și activă participare.

J.—V. PANDELESCU

ORCHESTRA „ACADEMICA"

N-aș putea afirma că această idee de program, aparținînd valorosului conducător al formației *Academica* a Conservatorului bucureștean, Alexandru Șumski, ar friza, măcar parțial, comoditatea de interpretare. Din contră, un program cu *Sonata pentru orchestră de coarde* de Dumitru Bughici, *Concertul pentru pian* de Dan Constantinescu, *Concertul pentru oboi, fagot și coarde* de Adrian Rațiu și *Antinomii* de Dan Buciu circulă precis pe un traseu de muncă susținută, devotată, din convingere și pentru convingere și deci pe o traiectorie de responsabilitate maximă. Prima și ultima piesă a programului erau încărcate în plus cu atributul de primă audiție.

Sonata pentru orchestră de coarde de Dumitru Bughici redefinește printr-o alură concertantă expresivitățile de rigoare. Fondul folcloric al materialului muzical, folclor imaginat, neexistent în realitate, arcuiește cele patru părți ale piesei după schema — preludiu-scherzo-arie-final. Dinamismul circular amintește frecvent atmosfere enesciene, mai mult, colorează instrumental aceste pagini evocatoare.

Am urmărit cu nespusă bucurie debutul scenic, public, al unei lucrări simfonice de Dan Buciu. Promisiunile ce se filtrau din paginile lucrărilor de școală, lucrări ce-mi sînt familiare din timpul orelor de Conservator, petrecute împreună pe parcursul cîtorva ani buni la clasa distinsului nostru profesor, compozitorul Tiberiu Olah, au devenit acum certitudini. Simțul formei, gustul rafinat pentru dramaturgii antinomice, cum spune Dan Buciu, instrumentația doctă constituie cele mai pregnante valențe ale acestor certitudini. Pornit pe drumul spinos al compoziției, cu deosebită rîvnă și devotament, sînt convins că Dan Buciu va satisface toate așteptările, chiar și pe cele proprii...

Cele două segmente ale *Antinomiilor* sînt concepute ca o mișcare lentă ce precede o mișcare rapidă. Materialul muzical, la o primă audiție, dă impresia unui întreg extrem de sudat, de esență modal-dodecafonică, cu sugestii convingătoare de tipuri folclorice românești. Notația liberă, pe alocuri, adîncește cadențial materialul expus, reliefînd extrem de eficace valențele timbrale aflate pe traseul orchestral. În acest context, ecouri stilistice consacrate din muzica contemporană sună ca niște armonice ale unor segmente de coarde proprii. M-a impresionat în mod deosebit înțelegerea cu care a primit piesa, orchestra *Academica* în frunte cu talentatul muzician Alexandru Șumski. Drumul asimilării stilului contemporan, definit extrem de pregnant la ora actuală, chiar dacă prin complexitatea lui solicită ani de muncă și pătrundere intimă, ne-a convins de data aceasta de cucerirea unui nou și valoros adept. Dirijorul Alexandru Șumski este învestit cu toate calitățile necesare mersului pe acest drum.

Celelalte două lucrări concertante înscrise în program au reeditat prezențe anterioare. Inspirata partitură semnată de Dan Constantinescu, o valoare componistică românească, autentică nu numai prin talent ci și prin întreaga sa ființă, îmi permit aceste afirmații cu valoare de convingeri personale, vechi din timpul anilor de studii pe băncile Conservatorului, ani petrecuți împreună cu Dan Buciu la clasa de compoziție a lui Dan Constantinescu ; această partitură, spuneam, constituie o perlă a genului concertistic românesc contemporan. Esențializare maximă în muzică și expresie, tehnică dificilă sub o aparență de haină instrumentală lejeră, mozartiană aș spune, sînt polii cei mai accesibili ai acestor pagini. Solista concertului, pianista Anca Rachmuth, promite, încă de pe băncile Conservatorului, o „mînă" sigură în jocul concertistic contemporan. Am admirat la ea în primul rînd adînca înțelegere a partiturii și apoi sinceritatea interpretării fără lipsuri.

Concertul pentru oboi, fagot și coarde de Adrian Rațiu, compozitor extrem de pretențios cu sine însuși și ca atare zgîrcit cu opusurile, cele prezentate constituind modele de gen, pietre indicatoare pe drumul istoriei muzicii românești contemporane, la această reaudiție, mi-a lăsat impresia unui bloc baroc a cărui discontinuitate în continuitate, discontinuitate de natură solistică, valorifică plenar proiectul ridicat de oboi și fagot la scara orchestrei de coarde. Soliștii concertului, oboistul Radu Chișu și fagotistul Octavian Anghel au vibrat permanent pe coarda propusă de Adrian Rațiu, pe baza unei tehnici instrumentale ireproșabile. Cu astfel de interpreți valoroși problema unui repertoriu românesc de profil devine extrem de stringentă, pentru compozitori în primul rînd, atîta timp cît vrem să ascultăm mai multe concerte de muzică contemporană decît de muzică preclasică...

În încheierea acestor mărturisiri pe marginea reușitei seri de muzică românească, dedicată semicentenarului Partidului de către orchestra *Academica*, condusă de Alexandru Șumski, încerc totuși un regret pentru neatenția acordată acestui concert de secretariatul Filarmonicii. O experiență mai veche, urmărită în ocazii similare, îmi sugerează, în prezentarea pieselor din programul concertului, posibilitatea inserării în acest program a buletinelor de identitate ale pieselor semnate chiar de compozitori, mai ales că aceștia sînt în viață...

ANTON DOGARU

„LEGEND ŞIĂ DOR"

Spectacolul „Legendă şi dor" pe care Ansamblul artistic „Rapsodia Română" l-a dedicat aniversării Semicentenarului creării Partidului Comunist Român, se desfăşoară simplu, firesc, convingător. Renunţînd la formulele pur festive, noua concepţie scenografic-regizorală relevă o autentică muncă de creaţie, de perfecţionare a propriei măiestrii artistice, de aprofundare a mijloacelor muzical-dramatice cărora le dă viaţă. Includerea unuia dintre momentele muzical-coregrafice de mare succes, *Tablouri din Galeria Naţională*, pe muzică de George Enescu (într-o excelentă transpunere coregrafică datorată maestrei de balet Floria Capsali-Dumitrescu), sugerează încă de la ridicarea cortinei conţinutul militant-patriotic al spectacolului. Scenariul, semnat de Florin Raba, a ales ca element de structurare a spectacolului texte apropiate de vechile cronici, ca de pildă în fresca moldovenească *Legendă şi dor*, în partea a III-a din poemul vocal-simfonic *La mulţi ani, flacără vie*, ambele pe muzică de Constantin Arvinte, sau în *Focul viu* — inspirată tălmăcire artistică a unui obicei de prin părţile Maramureşului, perpetuat de milenii, cu sens prometeic, datină simbolizînd dragostea de glie ce nu se va stinge niciodată, într-un tablou a cărui partitură muzicală aparţine compozitorului Florin Comişel. Pe aceeaşi linie de inspirată transfigurare muzical-dramatică a unor valori tematice de seamă se înscriu şi tablourile *Cununa spicelor de grîu* — obicei de seceriş din Sudul Transilvaniei — ca şi momentele poetice *Cincizeci de trepte, Să se-ncunune fruntea ţării* sau înălţătorul tablou final *Omagiu Partidului*, ce au constituit, de altfel, împreună cu cele menţionate mai sus, punctele culminante ale întregului program.

Corul, pregătit cu competenţă şi dăruire de Anatol Goreaev-Soroceanu, se prezintă cu un aparat vocal maleabil, bine sudat, cu un sunet catifelat şi în acelaşi timp viguros, omogen. Plasticitatea în frazare, dicţia clară sînt calităţi pe care corul ansamblului „Rapsodia Română" le-a etalat în lucrări ca *Prispa casei părinteşti* şi *Cîntec de bucurie* de Florin Comişel, *Sîrba de la Deleni* şi *Hăulita oltenească*, două izbutite prelucrări, aparţinînd compozitorului Constantin Arvinte, şi *Ţara mea*, o partitură coral-orchestrală scrisă de Victor Popescu. În evoluţia ansamblului de balet (instruit de coregrafii Floria Capsali, Petre Bodeuţ, şi Petre Gheorghe) am remarcat în egală măsură simplitatea desenului, graţia şi fineţea figurilor de dans popular stilizate cu pricepere, concentrarea expresiei prin uşoare mişcări ce alternau cu altele repezi într-o furtunoasă dezlănţuire. Remarcăm de asemenea calitatea acompaniamentului orchestral (dirijor Victor Popescu) ca şi a celui al taraf ului condus cu vervă de către Ionel Budişteanu. Momentele solistice au fost susţinute cu pricepere şi talent de cîntăreţii Irina Loghin, Ştefania Stere, Emil Gavriş, Horiana Brănişteanu, Ana Piuaru, de instrumentiştii Marin Chisăr, Remus Bistriţa, Nicolaie Pîrvu, şi dansatorii Alexa Avramoiu, Florica Lungoci, Elisabeta Popescu, Alex. Cotovelea, Petre Măndoiu, Florian Parascan ş.a.

Noul spectacol al Ansamblului „Rapsodia Română", *Legendă şi dor*, înscriindu-se ca o reuşită a genului, defineşte atît muzical cît şi coregrafic a viziune modernă, păstrînd în acelaşi timp nealterată sursa elementelor de inspiraţie folclorică, reprezentînd o cotitură în creaţia şi interpretarea acestuia, manifestată pe linia ascendentă a experienţei acumulate.

CONSTANTIN RĂSVAN

CONCERTUL CLASELOR DE COMPOZIŢIE

Concertul de muzică de cameră al claselor de compoziţie de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, a constituit confirmarea promisiunilor făcute de manifestaţia similară de anul trecut, a constituit un frumos prilej de trecere în revistă a unor lucrări semnate de studenţi-compozitori şi ceea ce este extrem de important, prezentarea tuturor acestor lucrări s-a făcut la un foarte bun nivel interpretativ.

După cum era de aşteptat, majoritatea pieselor executate se încadrau în formele impuse de programa universitară. Acest lucru însă, foarte necesar de altfel într-o perioadă de acumulări tehnice, nu a împiedicat pe unii dintre tinerii creatori să-şi manifeste talentul şi fantezia prin frumoase realizări artistice.

Colindele pentru pian de Călin Ioachimescu (anul III, clasa lector Ştefan Niculescu) au la bază, după cum mărturiseşte programul de sală semnat de Costin Cazaban, melodii culese de însuşi autorul acestor piese plăcut colorate de o armonie ce aminteşte atmosfera *Miniaturilor* de Sabin V. Drăgoi sau a pieselor mici de Bartok. Nejustificat însă, uneori, se resimt influenţele unor stiluri ce nu cred că fac casă bună cu spiritul melodiilor populare (mă refer la o armonie de tip clasic şi chiar baroc).

Sonata pentru oboi şi clavecin a lui Ulpiu Vlad (anul VI, clasa lector Anatol Vieru) relevă o construcţie solidă şi o frumoasă inspiraţie (dacă se mai poate folosi un atare termen... „demodat" !) în secţiunea mediană. Îmbinarea timbrală a două instrumente „reci" creează efecte muzicale remarcabile, iar arcul general al piesei mi se pare destul de echilibrat.

Liedurile Doinei Marian (anul V, clasa lector Aurel Stroe) pe versurile lui Macedonski, într-o atmosferă postromantică (à la Richard Strauss) au reușit să-și creeze o imagine închegată dar cam timidă.

Sonata pentru violă și pian de Vladimir Scolnic (anul V, clasa lector Anatol Vieru), în ciuda calităților muzicale vădite, mi s-a părut a fi cam eterogenă stilistic. S-au creat diferențieri nedorite între aspectul „pointillistic" al introducerii și structura neoclasică a piesei. De asemenea, finalul a fost prea „tare" în comparație cu restul.

Ambițioasă, Alexandra Dinescu (anul V, clasa profesor Tudor Ciortea) a încercat o meditație filozofică *(Sentimentul timpului)*, plecînd de la versurile lui Ungaretti. Incontestabila ei imaginație a reușit să dea naștere unui autentic spectacol dramatic în care muzică, vers și culoare conlucrează și creează un spațiu necesar desfășurării ideii de bază. Ceea ce mi s-a relevat drept important a fost faptul că totul apărea ca necesar, spectatorul neavînd nici un moment sentimentul extravaganței gratuite.

Rustemul pentru pian de Iuliu Brudașcă (anul IV, clasa lector Anatol Vieru) a demonstrat strălucire pianistică, însă aluziile la *Toccata* lui Paul Constantinescu mi s-au arătat a fi prea străvezii. Cred că tînărul compozitor trebuie să-și creeze o fizionomie mai personală.

Allegro-ul de sonată pentru flaut și pian al lui Vladimir Petculescu (anul V, clasa lector Anatol Vieru) a vădit un bun echilibru al formei, limbajul suferind poate de o anumită doză de pregnanță (excepție făcînd introducerea, cu o colorată tentă impresionistă).

Trio-ul pentru lemne al lui Horia Andreescu (clasa lector Ștefan Niculescu) ne-a relevat pe compozitorul inventiv, sensibil și în același timp bun meșteșugar. Construcția formală este bine echilibrată iar substanța muzicală este consistentă și extrem de plastic prezentată sub raport timbral.

Fantezia pentru vioară de A. Dieterle (anul V, clasa lector Anatol Vieru) a vădit virtuți de construcție, dar mi s-a părut mai puțin interesantă sub raportul conținutului muzical.

Cele *cinci miniaturi pentru cvintet de suflători și percuție* ale Lianei Moraru (anul VI, clasa profesor Tudor Ciortea) au relevat pe tînăra compozitoare, stăpînă deja pe multe secrete ale meseriei, inventivă și plină de ingeniozitate în același timp. Gîndite ca monostructuri, cele cinci miniaturi prezintă în esență același material „privit" însă din unghiuri diferite : o reflexie muzicală consistentă și frumos prezentată.

Este de amintit contribuția esențială a interpreților la reușita concertului. Din păcate nu-i pot cita pe toți, ci spicuiesc doar cîteva nume : Irina Lăzărescu, Paul Staicu, Radu Chișu, Alexandrina Zorleanu, Gabriela Pop, Pall Deneș, Cornelia Burada-Șerban, Vladimir Mendelsohn.

O manifestare de înaltă ținută, interesantă, care promite un nou concert, cu virtuți cel puțin egale, la sfîrșitul acestui an universitar, concert ce va cuprinde noi nume de studenți-compozitori.

DAN BUCIU

DANIIL ȘAFRAN

Contactul cu arta unui mare interpret — cu arta adevărată, deci — este plin de farmec, de bucuria descoperirii unor noi sensuri ale muzicii ; am încercat acest sentiment tulburător reascultîndu-l pe Daniil Șafran. Violoncelistul sovietic impresionează prin ținuta instrumentală ieșită din comun : un ton frumos, cu largi posibilități coloristice (cît de cristalin îi sună cantilena în registrul înalt, cît de vibrant este sunetul în cel grav !), un registru dinamic surprinzător (de la pianissime inaudibile pînă la intensități incredibil de mari), o agilitate aeriană a mîinii stîngi, o tehnică de arcuș suplă. Aceste calități sînt dublate de o înțelegere muzicală cu accente de o puternică originalitate — în alegerea tempilor, în frazare, dinamică, nu totdeauna poate în litera partiturii dar oricum în spiritul ei. În *Variațiunile pe o temă rococo* de Ceaikovski, lucrare care prin amploarea, densitatea și diversitatea facturii echivalează un concert, latura romantică a fost intens luminată : fraza grea de melancolie în melodia largă, pasaje pline de nerv și dramatism, exuberanță neostoită în secțiunile repezi (finalul, de pildă, a răsunat într-un iureș pătruns de vervă și tensiune totodată). Cîntul lui Șafran pare capricios, dar este extrem de elaborat — se vede nu numai prin justificarea expresivă a fiecărui amănunt ci și prin rezolvarea identică a problemelor interpretative, atunci cînd repetă. Cele două recitaluri cu solo suitele de Bach au constituit un eveniment : nu oricine se încumetă să atace pieptiș și integral aceste culmi ale literaturii violonistice, nu oricine poate fi egal cu el însuși de-a lungul a șase suite care abundă în dificultăți, nu oricine poate înfățișa un Bach într-o viziune care nu este nici arheologizantă și nici pretins modernă. Nu se discută dacă Șafran domină tehnicamente aceste capodopere — răspunsul este, evident, pozitiv ; concepția sa însă merită a fi discutată (nu tot ce se discută este și discutabil). În interpretarea sa află satisfacție și amatorul purist și cel care dorește să regăsească în aceste opere cu adevărat eterne ceva din pulsul zilelor noastre. Șafran știe să descopere filonul pasional al unei alemande *(Suita I)*, detașarea senină a unei sarabande *(Suita a V-a)*, sprinteneala curantei *(Suita I)*, vivacitatea gigăi (în toate suitele). Știe să creeze contraste, să ne plimbe într-un univers plin de poezie și sensibilitate oarecum romantică, rămînînd totodată în acel cadru obiectiv, care străbate epocile, dominîndu-le. Iată pentru ce ne exprimăm admirația pentru un interpret de mare clasă, care ne restituie, cu o intensă tentă personală, o muzică nemuritoare.

PETRE CODREANU

IGOR BEZRODNÎI

Interpretînd, în primă audiție, cel de al doilea *Concert pentru vioară și orchestră* de Dmitri Șostacovici, reputatul Igor Bezrodnîi s-a dovedit nu numai virtuozul binecunoscut, ci și un artist cu multiple valențe stilistice. Partitura semnată de Șostacovici, tipică întru totul pentru maniera sa componistică, reclamă din partea interpretului o capacitate particulară de a ieși dintr-o „violonistică" de tip clasic — romantic chiar dacă aceasta s-ar potrivi și anumitor pagini din literatura contemporană. Concertul, în care momentele meditativ — lirice nu lipsesc, este dominat de un accentuat dinamism motoric.

Bezrodnîi, violonist de o fermitate ritmică excepțională, declanșînd volume sonore ample, ne-a apărut ca un interpret ideal al muzicii lui Șostacovici. O memorie prodigioasă, demonstrată în paginile — numeroase — evoluînd abundent într-o metro-ritmică voluntară, diversă și complexă, distincția frazării cantilenelor ce umanizează pe alocuri acest viril discurs sonor care este, în mare, concertul, acuratețea impecabilă, iată cîteva din trăsăturile ce au definit interpretarea dată de Bezrodnîi lucrării lui Șostacovici. Și mai presus, violonistul a lăsat impresia unei autoritare stăpîniri a materiei sonore, făcută cu bravură și luciditate.

Orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijată de Carol Litvin, l-a secondat cu promptitudine, maleabilitate și acut simț stilistic.

TH. DRĂGULESCU

JEAN MARTINON LA FILARMONICĂ

Compozitorul și dirijorul Jean Martinon a fost pentru a doua oară oaspetele nostru. Muzician de remarcabile resurse creatoare și interpretative, Jean Martinon a desfășurat și desfășoară, atît în patria sa cît și pretutindeni peste hotare, o rodnică activitate de promovare a muzicii, îndeosebi a muzicii franceze. A dirijat orchestrele Colonne, Lamoureux, Pasdeloup și Societatea Concertelor Conservatorului din Paris precum și cele mai de seamă orchestre din centrele muzicale ale lumii. O vreme dirijor la London Philarmonie-Orchester iar mai tîrziu director artistic al Filarmonicii din Israel și din Düseldorf, Jean Martinon este, în prezent, director muzical general și prim dirijor al Radioteleviziunii franceze.

În fruntea Filarmonicii „George Enescu" a prezentat un program exclusiv de muzică franceză. Am ascultat cu multă plăcere *Suita I* de balet din opera *Dardanus* de Rameau. O formație redusă de suflători și coarde a dat viață celor cinci dansuri. Cu toate că opera principală a lui Rameau rămîne cea teoretic-muzicală, (și-a fundamentat întregul sistem armonic pe temeiul înrudirii acordurilor și a înlănțuirii lor naturale) compozițiile sale atît de melodioase, scrise cu o armonie consonantă, sînt de o audiție foarte agreabilă. Dirijorul Martinon a înfățișat suita cu distincție, restituind caracterul maiestuos al *Intradei* și cel spiritual bine marcat din *Tambourin.* După desfășurarea, largă și gravă a unei prime *Arii,* apoi însuflețită a unei a doua *Arii,* suita a fost încheiată cu un *Rondo* vesel. Totul a respirat acea atmosferă specific populară și caracterul ușor desuet și evocator al dansurilor de epocă. Subliniem ținuta de o indiscutabilă noblețe, gestul rectilin, simplu și indicațiile sigure ale dirijorului.

Aveam să-l aflăm mult mai complex în manifestările sale dirijorale cînd a prezentat simfonia sa care poartă sugestivul titlu de *Altitudes.* Este o lucrare contemporană (scrisă în 1964). Compozitorul a declarat că nu este o lucrare programatică. Afirmă totuși că s-a gîndit mai curînd la „acele altitudini pe care omul le poate atinge datorită propriei sale perseverențe (...) în fond, o ascensiune spirituală spre infinit".

Cu toate acestea, însuși titlurile mișcărilor care compun simfonia, *Poarta Stelelor, Grădina verticală* și *Drumul zeilor* i-au fost sugerate compozitorului de ascensiunile sale în munți, printre care și aceea a redutabilului pisc Eiger, din Alpii bernezi. Aceste titluri orientează atenția ascultătorilor.

Elev al lui Albert Roussel, Martinon se resimte de înrîurirea maestrului său în ceea ce privește arhitectura lucrării, unele idei muzicale și elemente de ordin emoțional, agregatele armonice mai îndrăznețe și acea „chimie" a timbrelor, regăsită aici și mai bogată. Muzica simfoniei *Altitudes* se ascultă cu mult interes, în ciuda unor lungimi indiscutabile și a unei paste orchestrale de o densitate ce frizează stufosul. Ea ne-a fost redată în chip elaborat, luminată, cu mult discernămînt de autor, fiind de arătat că a fost singura lucrare pe care a condus-o, în seara de concert, după partitură — ceea ce spune, desigur, mult, în privința structurii ei.

În partea a doua a concertului, *Simfonia a III-a* în do minor, de Saint-Saëns, lucrare arhicunoscută, căci se execută deseori, pe care dirijorul a condus-o cu multă limpezime, insistînd asupra caracterului ei monumental, accentuat și de intervențiile orgii, mînuită prompt și judicios de către Iosif Gerstenengst.

DMITRI BAŞKIROV

Format la şcoala de prestigiu a lui Neuhaus şi înrîurit de pianiştii Sofroniţki şi Richter, Dmitri Başkirov, care în 1955 obţinea marele premiu „Marguerite Long-Jacques Thibaud", este astăzi unul dintre cei mai apreciaţi pianişti sovietici.

Tehnica sa a reprezentat suportul şi chezăşia tuturor interpretărilor unui program deosebit de vast şi divers, prezentat la Ateneu. S-ar putea crede că muzica lui Prokofiev este cea mai apropiată de temperamentul şi pianistica sa dinamică. În *Sonata nr. 4 în do minor* am aflat sonorităţile „martelate" şi obstinate, tipice stilului lui Prokofiev (în allegro iniţial), varietatea tempilor (în *andante serioso)* şi caracterul motoric nepotolit (în final) — redate toate cu o precizie metronomică şi cu un brio desăvîrşit.

Dar Başkirov are şi alte coarde la arcul său. În *Fantezia no. 3 în do minor* de Mozart, interpretul s-a afirmat ca un gînditor al acestei capodopere atît de deosebite de stilul spumos, însorit şi galant ce reprezintă dominanta muzicii compozitorului. Lucrarea a fost restituită cu întreg sensul ei profund dramatic şi care îl vesteşte, deja, pe Beethoven. Au existat şi unele lumini contrastante, desigur. Dar nota generală a acelui tragism de o desăvîrşită noblete a fost excelent intuită de către pianist.

Tot astfel în *Concertul în re minor* de Bach, expresie puternică a unui sentiment elevat şi a unei gîndiri poetice, Başkirov s-a afirmat prin ritmul susţinut cu multă energie în allegro iniţial ; el a redat cu sentiment caracterul expresiv al adagio-ului şi cu toată allegrezza cerută, finalul. Să subliniem, de asemenea anumite frumoase efecte de sonoritate şi nuanţe de ordin dinamic care ne fac să gîndim că interpretul a luat în seamă că lucrarea a fost scrisă, iniţial, pentru clavecin cu două claviaturi.

Ne-a introdus apoi în lumea gingaşelor miniaturi *Scene pentru copii* de Schumann. Aici, Başkirov, dinamicul şi impetuosul modelator al sunetelor, a fost cu totul altul. El a găsit accente de mare gingăşie, de rafinată poezie pentru a reda *De pe alte meleaguri, Visare, La gura sobei, Copilului îi e somn.*

Foarte sugestiv a fost exprimat caracterul jucăuş din *Pe căluţul de lemn* după cum tabloului *Pentru a înfricoşa* i-a imprimat o mişcare pe alocuri halucinantă, tulburătoare — în spiritul lui *Scarbo* de Ravel — totul încheiat cu *Poetul vorbeşte,* pagină de suavă visare care a avut un caracter concluziv pentru întreaga suită.

O piesă de remarcabilă exigenţă interpretativă a fost *Sonata no. 3, în fa minor op. 5* de Brahms, care a împlinit întreaga parte a doua a recitalului. Başkirov a imprimat allegro-ului iniţial un caracter voluntar, desfăşurînd maiestuos melodica mişcării. A fost foarte animat în scherzo şi dramatic pînă la funebru în intermezzo. Aşteptăm mult să aflăm şi acele *demiteintes* specific brahmsiene, în *Andante espressivo.* Nu le-am găsit. În final, temperamentul năvalnic al interpretului s-a afirmat cu plenitudine.

Suplimente din Schubert, Chopin şi Prokofiev au încheiat un recital excepţional de interesant, de bine pus la punct. Sala Ateneului, arhiplină, a dovedit că publicul preţuieşte şi muzica bună şi interpreţii de calitate deosebită.

GABRIELA IJAC

Dacă menţionăm succesele soliştilor străini care ne vizitează, *a fortiori* se cuvine să consemnăm şi pe acelea repurtate de tinerele noastre talente, la noi şi peste hotare. Printre acestea : Gabriela Ijac. Studentă în penultimul an al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (clasa de vioară a prof. Ştefan Gheorghiu) Gabriela Ijac este laureată a Concursului internaţional „George Enescu" (1967) cînd nu avea nici 18 ani, apoi a Concursului „Paganini" de la Genova (1963), precum şi a celui de interpretare de la Geneva (1970) cînd a obţinut Premiul I, între 31 de candidaţi.

Anul acesta a concertat cu orchestra Radiodifuziunii din Stuttgart, a susţinut şapte recitale în Elveţia şi două în Italia (la Bergamo şi Novara). Criticile, fără excepţie, vorbesc în termeni elogioşi despre modul în care „a cizelat ca în fildeş sonata de Mozart" *(Corriere della sera)* sau despre „prospeţimea şi frumoasa rîvnă cu care cîntă" *(L'Unita). Il Giorno* subliniază că „dispune de o frumoasă tehnică, are un arcuş ales şi sigur, o anumită noblete în prezentare..." Tot astfel, *Stuttgarter Nachrichten* arată că „punctul culminant al serii ni l-a prilejuit Gabriela Ijac, virtuoză pe deplin valabilă, cu cîntatul ei minunat disciplinat şi totuşi plin de temperament..."

Am urmărit şi noi recitalul pe care l-a dat în Sala mică a Palatului, cînd a interpretat un program exigent şi bine echilibrat. În *Sonata în mi bemol major* de Mozart *No. 12,* a cîntat ponderat, corect ca tempi, fără nici un exces. O prezentare de linie clasică. *Sonata I în Sol major* de Brahms a vădit înţelegerea violonistei pentru spiritul cantabil, de lied, care domină lucrarea. A cîntat fluent, cu multă linişte, cu un ton pur şi cald iar finalul cu moderaţie, aşa cum se cere.

Am apreciat *Dansurile româneşti* de Bela Bartok, a căror ritmică variată şi simplitate armonică atrăgătoare le indică să figureze în toate programele violoniştilor noştri în turneele lor peste hotare. Este cazul Gabrielei Ijac care le popularizează stăruitor. Nu înţelegem însă de ce ele sînt ocolite de alţii interpreţi, de altfel valoroşi, cîtă vreme Isac Stern, Szigetti, Gertler, etc. etc. îşi fac un merit din a le interpreta.

Ne-a impresionat plăcut, de asemenea, chipul luminos, simplu, atrăgător, în care violonista a creat adevăratele tablouri muzicale din *Mica Suită* de Mihail Jora, de asemenea bravura din *Poloneza* de Wieniawski, cu care a încheiat recitalul. Partenera sa a fost Florina Cozighian, aflată în ascensiune ca pianistică şi ca stil al interpretării — cu rezerva că forţa sa... percutantă s-ar fi cerut, pe alocuri, cu deosebire în Mozart, mult mai ponderată.

J.—V.P.

PIANIŞTI FRANCEZI

Mai mulţi reprezentanţi ai şcolii pianistice franceze au concertat în ţara noastră în ultimul timp — iar definirea personalităţilor lor şi a stilului interpretativ pe care-l ilustrează este interesantă pentru luminarea acestui domeniu cu aspecte atît de multilaterale şi complexe.

ANDRÉ GOROG este unul dintre laureaţii concursului „Enescu" care a revenit la noi în repetate rînduri, evoluţia sa artistică fiind urmărită cu deosebită simpatie de publicul românesc. Încă de la apariţia sa de acum cîţiva ani — ne amintim bine de un recital dat la „Sala mică" — am remarcat inteligenţa activă a acestui muzician şi darul de a da o direcţionare eficientă unei fantezii acţionate de o voinţă creatoare cu trăsături originale. În adevăr, Gorog nu este o copie a cutărui sau cutărui maestru al claviaturii — nici măcar a propriilor săi profesori — ci este o individualitate, bineînţeles în cadrul şi proporţiile date. Apreciem şi astăzi la el faptul că evidenţiază o luciditate a propriilor resurse şi a ţelului urmărit şi că îşi dă seama de rolul pe care-l poate avea în complexul vieţii

muzicale internaţionale de astăzi tînărul instrumentist. Are o anumită flexibilitate a gîndirii, care-i indică adevărul că pentru cultivarea muzicii bune sînt tot atît de importante concertele însoţite de prezentări pentru „Jeunesses musicales", înregistrarea de piese de largă popularitate pentru casele de discuri, apte să le difuzeze în rîndurile unui public cuprinzător, primele audiţii de muzică modernă (— de la Bucureşti pleca în Olanda, la Hilversum pentru a prezenta o nouă lucrare cîntată recent şi în Franţa —), ca şi recitalurile în marile săli americane. Iată un *simţ al realităţii* care se cuvine revelat, ca şi dorinţa continuă a activităţii pe fronturi multiple ale artei pe care o slujeşte. De aceea Gorog şi-a făcut astăzi *un nume,* cîntă mult şi este cunoscut în Franţa şi peste hotare. La noi, el a reeditat de astă dată interpretarea *Concertului nr. 1 în Mi bemol major* de Liszt, pe o linie care urmăreşte un echilibru sporit între tradiţia întreprinderii acestei lucrări şi impulsurile imaginaţiei momentane ; este o sinteză originală între ceea ce am putea numi o concepţie *clasică* a romantismului virtuoz şi un anumit rapsodism care, utilizat cu bun gust şi măsură, poate da culoare pitorească autentică tălmăcirilor lisztiene. Realizarea acestei concepţii specifice a fost adesea extrem de convingătoare (mai ales *partea I-a) ;* s-au ivit şi unele imperfecţiuni ritmice (partea a III-a), derivate poate şi dintr-o insuficientă sudură cu orchestra. În general, Gorog a rămas acelaşi pianist personal, lucru vădit şi de redarea preludiului *Feux d'artifices* de Claude Debussy.

FRANÇOIS-JOEL THIOLLIER şi-a făcut de asemenea remarcat talentul la un mai recent concurs „Enescu", iar laurii diferitelor competiţii internaţionale l-au impus în ultimii ani opiniei publice muzicale din multe ţări. Are darul de a fi *viu* şi captivant în faţa pianului, cu o atitudine activă şi dispusă să valorifice oricare dintre sugestiile textului. Drept este însă că finisarea instrumentală propriu-zisă nu este chiar la nivelul corespunzător acestei vitalităţi spirituale. În *Concertul nr. 1* de Prokofiev solistul a tins spre o sonoritate permanent masivă care mai ascundea şi ceva impurităţi — după cum dinamismul ritmic susţinut lăsa să scape şi unele impreciziuni. Revenit într-un scurt *bis* în lumea clasicismului, Thiollier a apărut mai cristalin şi colorat şi — în genere — deşteptîndu-ne interesul pentru un viitor (—sperăm—) recital. LILY BIENVENU, în fine, este o altă pianistă franceză, al cărei recital, foarte substanţial ca alcătuire, a fost găzduit de Biblioteca Franceză. Muziciană fină, mai puţin înclinată spre strălucire şi bravură cît spre anumite valori de esenţă ale artei franceze (—este de altfel şi compozitoare), ne-a dat o versiune foarte autentică a *Sonatinei* de Ravel, vădind înţelegerea subtilă a coloritului specific muzicii acestui maestru, cît şi a unor nuanţe agogice dezvăluite doar artiştilor cultivaţi. *Preludiile* de Fauré sînt, desigur, ceva mai salonarde, dar rar cîntate, şi de aceea i-am fost recunoscători că ni le-a înfăţişat, chiar în uşoara lor monotonie. Lily Bienvenu face mai mult operă de cultură muzicală decît de desfăşurare a unui virtuozism eclatant ; este un fel de manifestare mai rară astăzi — dar de fel lipsită de vibraţie.

ALFRED HOFFMAN

CVARTETUL „MUZICA"

Avem în ţară cîteva formaţii de cameră cu un înalt nivel de măiestrie artistică, care în ciuda unor condiţii de multe ori nefavorabile (repetiţii permanente în orchestrele din care fac parte ca instrumentişti, lipsa de înţelegere a unor conducători de instituţii, etc.) reuşesc să se prezinte în concertele publice din ţară şi străinătate într-o formă artistică ce merită toată lauda.

O asemenea formaţie este şi *Cvartetul MUZICA.*

S-a scris în presa de specialitate şi s-au prezentat în emisiunile Radio şi Televiziune multe rezultate excelente obţinute de *Cvartetul Muzica* atît în concertele din ţară, cît şi în turneele din Jugoslavia, R. F. a Germaniei, Italia, R. D. Germană, Ungaria, Austria, Belgia, Cuba.

Printr-o muncă intensă, perseverentă şi dînd dovada unei mari capacităţi de asimilare, *Cvartetul Muzica* se impune tot mai mult cu fiecare apariţie publică.

Astfel, într-o recentă seară de muzică contemporană, *Cvartetul Muzica* a prezentat publicului bucureştean trei prime audiţii aparţinînd compozitorilor : Ivan Jevtic — Jugoslavia, Akira Miyoschi — Japonia, Mihai Moldovan, iar în încheiere cunoscutul *Cvartet nr. 1 op. 7* de Bela Bartók.

Cvartetul lui Ivan Jevtic, alcătuit din patru mişcări contrastante, dezvăluie o personalitate muzicală în plină afirmare, cu o vădită înclinaţie spre redarea unor stări sufleteşti pline de o încărcătură dramatică.

Varietatea planurilor sonore, determinate şi de multiplele contraste metro-ritmice, a fost convingător evidenţiată de interpreţi.

Publicul bucureştean a făcut tînărului compozitor iugoslav — prezent în sală — o bună primire, ca o dovadă a aprecierii cvartetului său.

Audiţia cvartetului compozitorului japonez Akira Miyoschi ne-a oferit prilejul să constatăm predilecţia autorului pentru confesiuni lirice în multiple ipostaze.

O scriitură mai subtilă, rafinată, a solicitat celor patru interpreţi o mare concentrare pentru a releva şi desfăşura într-o formă artistică, unitară, multiplele imagini sonore.

Mihai Moldovan, a cărui rodnică activitate componistică şi muzicologică îl impune ca pe un reprezentant de seamă al tinerei generaţii, ne-a prezentat un cvartet interesant prin conţinutul şi forma sa.

Moldovan solicită pe cei patru instrumentişti să-şi dezvăluie calităţile lor nu numai în ansamblu ci şi ca solişti.

Cvartetul începe cu un solo de violoncel urmat de un tutti, iar în continuare acest principiu este extins la celelalte instrumente : violă, violina II, violina I-a.

Putem spune că în linii mari, cvartetul se prezintă ca un amplu dialog între fiecare instrumentist şi ansamblu, ca o unitate bine închegată.

Varietatea expresiei şi a scriiturii muzicale concentrează atenţia ascultătorilor pe întreg parcursul desfăşurării fluxului sonor.

Cvartetul nr.1 op. 7 de Bela Bartók ocupă un loc deosebit în literatura muzicală a secolului nostru, datorită complicatelor probleme de expresie, tehnică instrumentală, de unitate a formei muzicale ce solicită interpreţilor o mare concentrare, o putere de pătrundere în universul sonor creat de Bartók.

Cunosc această lucrare de mulţi ani, am auzit nenumărate interpretări realizate de renumite formaţii din străinătate şi mă bucur să pot afirma că varianta *Cvartetului Muzica* nu a fost cu nimic mai prejos —ba din contra — decît a celor cunoscute de mine.

De altfel interpretarea cvartetului de Bartók a constituit de fapt şi culminaţia acestei seri de muzică contemporană, pentru care George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang, Robert Sladek, merită toate felicitările.

DUMITRU BUGHICI

TINERI INTERPREŢI

Dintre concertele organizate cu tineri interpreţi pe scenele Filarmonicii, iniţiativă extrem de meritorie, am ales, pe cel din ziua de 19 aprilie, datorită interesantei palete repertoriale precum şi nivelului în interpretare. Concertul a reunit doi interpreţi, aflaţi încă pe băncile liceelor de muzică bucureştene.

Vladimir Conta ne-a „pus în scenă" *Concertul italian în Fa* de J. S. Bach, *Sonata lunii* de Beethoven, *Cîntece de pustiu* de Constantin Silvestri şi *Sonata a III-a* de Prokofiev. Stăpînind o pianistică puternică, Vladimir Conta ne-a evidenţiat echilibrul monumental cu tente meridionale la Bach, microdramaturgia beethoveniană, ce punea sub semnul întrebării relativitatea scurgerii timpului, pasta lirică de esenţă folclorică expresionistă pusă în slujba unor armonii cu masă de jazz absolut în piesele lui Constantin Silvestri precum şi structura melodică spaţială, de esenţă segmentară, metamorfozată ritmic pe baza unei optici clasice ireproşabile în *Sonata* de Prokofiev. Am dori pe viitor, pianistul fiind în pragul unor viitoare importante confruntări concertistice, un spirit mai ascuţit critic în alegerea pieselor ce vor fi prezentate public, numai după deplina lor asimilare, aceasta incumbînd deci o echivalenţă de înţelegere perfectă între interpret şi intenţiile componistice, de asemenea şi un grad sporit de reflecţie lirică în interpretare, dorinţe care ţin firesc şi de cantitatea de experienţă solistică.

Violonistul *Şerban Lupu*, acompaniat de pianista *Marieta Leonte*, ne-a oferit cîteva interpretări de reală desfătare muzicală. *Sonata în Re* de Leclair a sunat rectangular, baroc, *Sonata I-a* de Isaye a etalat o dramaturgie monumentală supusă unei violonistici hiperconcertistice, pe alocuri polifonia atonală izbucnind în corale romantice, *Sonata pentru vioară şi pian* de Doru Popovici ne-a amintit o certă realizare a compozitorului nostru, inspirata lucrare propunîndu-şi lărgirea conceptului tonal prin optică folclorică. În sfîrşit, *Recitativ* şi *Scherzo* de Kreisler precum şi *Poloneza în Re* de Wieniawski, care au fost redate cu un ascuţit simţ violonistic, muzicalitatea ce-l guvernează avînd alură arhitecturală indiscutabilă. Şerban Lupu ne-a dovedit încheierea cu brio a unei etape de şcoală ; aşteptăm cu deosebit interes prezentarea sa viitoare pe marile scene de concert, interpretarea din acest recital îndreptăţindu-ne să-l investim cu cea mai mare încredere.

Întregul concert s-a desfăşurat sub semnul unei tehnici instrumentale ireproşabile şi din această cauză ne mai rămîne de răspuns, pentru realizări interpretative viitoare, complete sub toate aspectele, la întrebarea : de ce nu studiază armonie si forme muzicale şi elevii claselor de instrumente de la liceele de muzică ?...

A. D.

FESTIVALUL NAŢIONAL AL STUDENŢILOR

Desfăşurat la Timişoara între 23 şi 25 aprilie anul curent, primul *Festival Naţional al Studenţilor de la Institutele de Artă* (Secţia muzică) a constituit un frumos omagiu adus de studenţii muzicieni marelui jubileu sărbătorit de întreg poporul nostru, aniversarea a 50 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. Acest festival a reunit formaţii şi personalităţi de marcă ale tuturor Conservatoarelor şi Institutelor Pedagogice de Muzică din ţară. Evident că enumerarea exhaustivă a lor ar fi imposibilă, de aceea mă voi rezuma la punctarea momentelor mai pregnante care s-au detaşat în cadrul manifestaţiilor artistice.

Muzica instrumentală, bogat reprezentată, a adus pe scenele timişorene atît solişti cît şi formaţii de cameră sau simfonice, festivalul dînd posibilitatea de afirmare a unor tineri virtuozi înzestraţi cu un bogat bagaj tehnic, în acelaşi timp şi buni muzicieni. As cita pe cluienii Marc Aurel — oboi — , pianistul Györbiro Albert, violonistul Agoston Andrei, pe iesanul Dumitru Sîbcu — clarinet —, pe bucurestenii Cornelia Vasile — vioară — şi cellistul Daniel Fodoreanu.

Dintre formaţiile camerale, menţiuni speciale se cuvin „Ansamblului de muzică de cameră" din Cluj condus de conf. univ. Constantin Arcu si „Formaţiei de suflători" din Bucuresti, dirijată de asist. univ. Radu Chişu. Formaţia clujeană, sobră, excelent pusă la punct, a abordat cu seriozitate un repertoriu dificil si pretenţios (Enescu si Varèse) dovedind o profundă înţelegere a partiturilor executate. Suflătorii bucuresteni, foarte buni instrumentişti, au vădit o remarcabilă intuiţie a stilului mozartian (au cîntat *Serenada nr. 10 in B-dur*), interpretarea lor, trădînd o frumoasă sensibilitate muzicală. Meritele celor doi conducători, Arcu şi Chişu sînt deosebite. Alături de aceste ansambluri menţionăm şi formaţiile „Musica viva" din Iaşi, „Orchestra de cameră" din Cluj şi „Orchestra de viode" din Tîrgu-Mureş, mai ales primele două remarcîndu-se prin ţinuta de prezentare a programelor.

Singura formaţie simfonică prezentă la Timişoara a fost binecunoscuta orchestră a Conservatorului bucureştean, „Academica". Ansamblu cu renume şi peste hotare, „Academica" şi-a onorat cartea de vizită prin prezentarea unui program şlefuit cu atenţie.

A impresionat mai ales strălucirea sonorităţilor în *Rapsodia în La* de Enescu, diferenţierea planurilor muzicale fiind realizată cu multă artă de către dirijorul Alexandru Şumski, autoritar şi fin muzician în acelaşi timp.

Genul de operă, deşi reprezentat doar de „Camera experimentală Gong 49", din Cluj, a avut o prezenţă substanţială graţie spectacolului *Secretul lui Don Giovanni*, trei sarcasme lirice într-un pretext de operă bufă de Cornel Ţăranu. Realizarea cu totul remarcabilă a compozitorului clujean a fost excelent concretizată de restrînsul grup de instrumentişti si soliști condusi cu competentă de dirijorul Petru Sbîrcea şi regizorul Ilie Balea. Demne de semnalat de asemenea prezenţele studenţilor-cîntăreţi bucuresteni Mariana Coidum şi mai ales Gheorghe Crăsnaru în recitaluri de frumoasă ţinută artistică.

Fără îndoială manifestaţiile corale au fost dominate de formatiile bucureştene conduse de asist. univ. Gheorghe Oprea, ansamblul camerel „Gaudeamus" şi cel cu mişcare scenică „Freamătul". Extrem de sensibil, cu o bună intuitie muzicală, precis în gestică şi autoritar, Gheorghe Oprea se anunţă a fi un dirijor de elită al genului *á cappella*. Sonorităţile obţinute cu corul său de cameră, sesizarea exactă a nuanţelor stilistice ale repertoriului abordat, au făcut ca programul său să fie întîmpinat cu deosebit entuziasm de publicul timişorean. Ansamblul „Freamătul", interesant şi modern, îmbinînd muzica cu plastica gestului, poezia cu culoarea, a adus o nuanţă de inedit prin prezenţa lui (coregrafia şi mişcarea — lector univ. Ana Molnar).

Corala ieşană „Animosi" are un remarcabil dirijor în persoana lui Sabin Pautza, excelent muzician. Programul său a fost executat cu mult rafinament şi sensibilitate. Nu aş omite nici formaţiile corale ale In-

stitutelor Pedagogice din Timişoara, Braşov şi Tîrgu-Mureş, în general bine puse la punct.

Poate că s-ar impune şi concluzii acum, la sfîrşit. Cred însă că ar fi prematur : schimbul de experienţă, de valori, făcut la Timişoara, va rodi în timp. Un singur lucru mi se pare a fi evident : perioada de desfăşurare a festivalului a fost mult prea scurtă ; totul a fost comprimat la maximum, iar eventualul spectator ce ar fi încercat să urmărească toate manifestaţiile artistice ar fi fost obligat să intre în sala de concert de la 10 dimineaţa şi să iasă la orele 24 ! Cam mult ! !

DAN BUCIU

„SE MĂRITĂ FETELE" DE GEORGE GRIGORIU

La Teatrul de Operetă, o premieră prezentată în săptămîna festivă, aduce pe scenă frînturi din viaţa tineretului. O situare în contemporaneitate, mai promiţătoare ca posibilităţi, decît ca concretizare a tematicii. Căci tineretul pe care îl întîlnim în recenta premieră, semnată de George Grigoriu, în colaborare cu libretiştii Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu, este pe scenă doar tineretul veselelor vacanţe, tineretul care din dragoste şi profesiune face un prilej de antrenantă petrecere ; fără probleme mai importante, fără grijă pentru ce înseamnă viitorul, drumul pe care porneşte un absolvent de facultate. Privim un tineret devenit pretext de musical, şi dacă aplaudăm tonicitatea ritmului în care trăieşte, regretăm totodată lipsa eventualelor momente de visare, de năzuinţe, de dorinţă a acţiunii creatoare.

Partitura lui George Grigoriu părăseşte deseori tipologia operetei, se apropie de spectacolul de musical. Ne gîndim la alegerea melodiilor pe care le lansează, la desele prilejuri de a se dansa. Iată elemente care defavorizează oarecum filonul liric, posibilitatea de mai densă comentare muzicală (căci asemenea comentarii, cum ar fi spre pildă Uvertura, se limitează la ilustrare). Să-i recunoaştem însă viabilitatea unor melodii, exuberanţa ritmică, pentru a arăta care este de fapt farmecul acestui divertisment revuistic.

Reunind interpreţi cunoscuţi, premiera îi solicită la un efort deosebit de creare a antrenului spectacolului. Reţinem alura bine susţinută a cîtorva cupluri — Valli Niculescu, Ion Dinu şi Constanţa Cîmpeanu, Virgil Bojescu. Pentru interpreţii cuplului principal, atmosfera rămîne oarecum parţial rezolvată, atît temperamental cît şi ca acceptare a unei maniere muzicale apropiate de stilul cîntecului de muzică uşoară. Cleopatra Melidoneanu revine mereu la stilul caracteristic operetei, avînd însă de învins unele elemente de susţinere vocală ; Dorin Teodorescu impresionează prin calitatea glasului, dar uită prea des interpretarea actoricească, care aici este deosebit de necesară contextului. Poate că şi direcţia de scenă a lui Nicuşor Constantinescu nu i-a convins destul, cadrul desfăşurării ezitînd oarecum între operetă şi musical. Momente lirice şi comice, reuşite uneori dincolo de ceea ce oferă textul, impun talentul Tamarei Buciuceanu şi cantabilitatea lui Gabriel Gheorghiu. Mai puţin originale celelalte apariţii de gen, ale lui Bimbo Mărculescu şi Emil Popescu.

Contribuţia tuturor realizatorilor — orchestra dirijată de Liviu Cavassi, corul, pregătit de Florin Sămărescu, ca şi coregrafia lui Sandu Feyer, scenografia lui St. Norris şi costumele Elenei Agapie Stancu — constituie tot atîtea eforturi de promovare a unei creaţii originale. Faptul că nota dominantă rămîne totuşi exuberanţa tineretului studenţesc al zilelor noastre este meritoriu, o principală reuşită a interpreţilor şi autorilor. Este încă un pas important în conturarea unui limbaj scenic specific genului, pentru care ceea ce s-a realizat reprezintă, dincolo de unele rezerve, un succes.

GR. C.

TINERI ARTIŞTI

Înfiinţat cu peste 20 de ani în urmă, Liceul de Muzică nr. 1 din Bucureşti s-a afirmat ca una din şcolile medii de prestigiu ale învăţămîntului de specialitate. Perfecţionarea continuă a activităţii de instruire s-a reflectat în rezultatele obţinute pe planul pregătirii artistice a elevilor. Experienţa a dovedit rolul pozitiv al manifestărilor elevilor în cadrul şcolii cît şi în afara ei.

Numeroasele manifestări artistice desfăşurate în cadrul liceului nostru, încep cu prezentarea de către elevi a pieselor instrumentale din programa de învăţămînt în cadrul unor audiţii muzicale pe clase, cu abordarea unui repertoriu din ce în ce mai bogat şi variat în funcţie de vîrsta şi capacitatea fiecăruia. Asemenea audiţii pe clase, sînt menite în primul rînd să constituie un stimulent şi o adevărată emulaţie în rîndul elevilor, dar şi un schimb de experienţă valoros pentru cadrele didactice de specialitate care îi pregătesc şi în acelaşi timp un criteriu obiectiv de selecţionare dintr-o masă largă de concurenţi, pentru formele superioare de manifestări muzicale (audiţii selective, recitaluri, concerte).

Pentru a ilustra amploarea acestor manifestări muzicale, susţinute de elevii Liceului Nr. 1, este suficient să menţionăm că la audiţiile pe clase au participat pînă în prezent, în acest an şcolar, aproape 400 elevi din clasele II-XI (cu excepţia claselor VIII ai căror circa 80 de elevi vor susţine audiţia specială înaintea examenului de admitere în cl. IX). Elevilor claselor XII, le este rezervată de asemenea manifestarea artistică tradiţională prilejuită de evenimentul absolvirii.

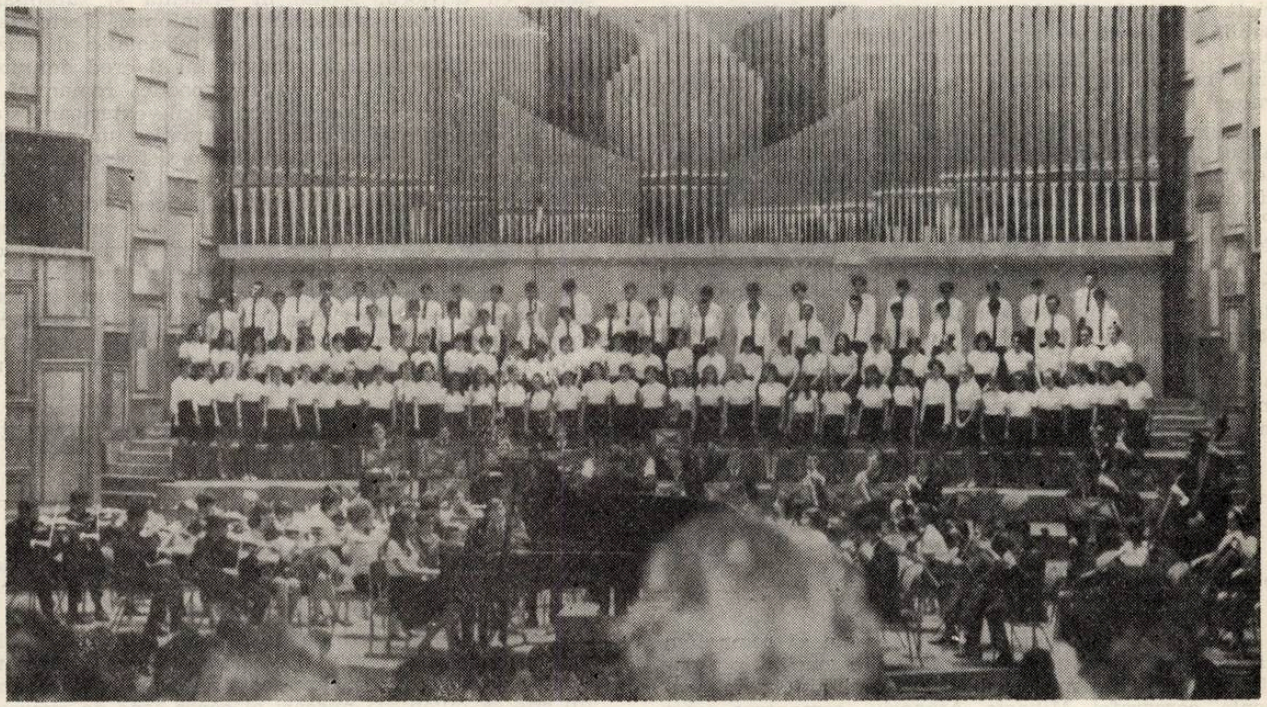
Prima fază a audiţiilor muzicale pe clase este urmată, începînd cu clasa a V-a, de manifestări muzicale elevate, organizate cu elevii care s-au făcut remarcaţi în mod deosebit în această fază. Astfel, din 125 elevi ai claselor V-VII, care au participat în prima fază a audiţiilor pe clase, au fost selecţionaţi în acest an şcolar 27 elevi care s-au prezentat în faţa unui public mai numeros (elevi, profesori, părinţi şi muzicieni) în cadrul aşa numitelor audiţii selective. Cu acest prilej s-au remarcat în mod deosebit elevi ca Dragomir Alexandrina din Cl. V pian (prof. Viorica Platon) cu interpretarea *Sonatei în la minor* de Hacssler, Crăciunescu Ionel din Cl. V vioară (prof. Dan Cumpătă) în interpretarea *Sonatei în Fa major* de Paganini, Niţescu Luminiţa Cl. VI pian (prof. Florino Dellatola), interpretînd trei piese din *Mica Suită* de Borodin, Martin Mihaela cl. VI vioară (porf. Elena Schmitzer) interpretînd *Introducere şi tarantela* de Sarasate. Din cl. VII s-a remarcat Bragarie Nicolaie vioară (prof. Cristea Dinu Valentin) cu *Variaţiuni pe*

coarda Sol de Paganini şi Dumitrescu Tudor, pian (prof. Viorica Platon) cu *Preludiu şi fugă în do minor* de Bach, *Nocturnă în si bemol minor* de Chopin şi *3 viziuni fugitive* de Prokofiev.

Din cei 140 de elevi ai claselor IX-XI, participanţi la audiţiile pe clase, au fost selecţionaţi pentru recitaluri în cadrul şcolii 26 elevi dintre care s-au evidenţiat o serie de reale talente cu serioase perspective cum sînt : Tănăsescu Andrei din cl. IX-a pian (prof. Florino Dellatola) care a susţinut timp de 45' un program alcătuit din piese dificile ca *3 sonate* de Scarlatti, *Sonata în Re major* de Mozart, *Preludiu în Do Major* de Prokofiev, *Siciliana* din *Suita „Pelléas et Melisande"* de Fauré şi *Studiul Nr. 5 în Mi major* de Paganini-Liszt. S-a reliefat la acest elev o capacitate neobişnuită de înţelegere a sensului pieselor, echilibru, sensibilitate şi o deosebită trăire interioară. Tot din cl. IX violoncelistul Vasile Zaharia (prof. Ion Urcan) care în *Arioso* de Bach şi *Suita în pădure* de Popper, a reuşit să etaleze certe calităţi tehnice şi de adevărată ţinută artistică. Din clasa a X-a s-au detaşat cu acelaşi prilej elevii : Albini Vittorio, pian (prof. Xenia Moscu), interpretînd în recital *două sonate* de Scarlatti, *Sonata fantezie* de Schubert, *Spozalizio* de Liszt şi *Studiu* de Scriabin ; Teclu Maria-Petra — violoncel (prof. Mariana Kauntz) care a interpretat cu mult succes *Toccata* de Frescobaldi, *Sonata în Sol major* de Samartini şi *12 Variaţiuni pe o temă de Händel* de Beethoven, Ciora Călin, vioară (prof. Anisia Deveselu) care în *Partita în re minor* de Bach şi *Sonata în Si bemol major de Mozart* a dovedit calităţi interpretative deosebite. Clasa a XI-a a excelat prin elevii : Scutaru Gh., flaut (prof. Frîncu Virgil) în interpretarea cu multă sensibilitate şi sunet de calitate a *Sonatei V-a* de Bach, *Concertino* de Chaminade, *Andantino pastorală* de Jianu şi *Dansul Vrăjitoarelor* de Elinescu ; Preda Alexandru, pian (prof. Ioana Minei), care a confirmat şi de această dată calităţile sale pianistice remarcabile, o tehnică de calitate, forţă lăuntrică creatoare, siguranţă şi personalitate scenică în interpretarea timp de 50' a *Kreislerianei* de Schumann şi a *Suitei pentru pian* de Debussy.

În afară de manifestările artistice amintite, realizate în cadrul şcolii, se constată — ca urmare a creşterii calitative generale — o participare tot mai bogată a celor mai talentaţi elevi, la o serie de producţii în afara şcolii, începînd cu Ateneul tineretului şi pînă la programarea ca „tineri interpreţi" pe scenele Filarmonicii de Stat din ţară şi chiar din străinătate.

Liceul de Muzică Nr. 1 din Bucureşti a fost prezent numai în prima jumătate a acestui an şcolar cu un număr de 28 de interpreţi din care 12 pe scena Ateneului tineretului, 6 la Ateneul Român, 5 pe scena Sălii mici a Palatului şi 5, solişti ai diferitelor orchestre ale Filarmonicelor din ţară şi de peste hotare.



Dintre aceştia o serie de elemente au început deja să se afirme în viaţa noastră muzicală, oferind încă o dovadă a prestigiului de care se bucură Liceul de Muzică Nr. 1 din Bucureşti în promovarea de talente autentice şi cu mare perspectivă. Amintim doar cîteva nume devenite cunoscute datorită nivelului la care au ridicat „ştacheta" calităţii interpretative solistice instrumentale : Ilinca Dumitrescu, Cristina Ardeleanu, Ghiţă Mădălina, Tudor Dumitrescu, Şerban Lupu, Coleaşă Sabina, Vittorio Albini, Martinovici Corina şi alţii.

O activitate concertistică laborioasă în acest an au desfăşurat Ilinca Dumitrescu, elevă în cl. XII pian (prof. Maria Şova), care a participat cu deosebit succes la recitaluri şi concerte în cadrul orchestrelor filarmonice din ţară şi străinătate (Satu-Mare, Sibiu, Bacău, Tg. Mureş, Cluj) şi Jugoslavia (Dubrovnic, Sarajevo şi Mostar) sub conducerea unor dirijori celebri. Tînăra interpretă este o adevărată speranţă a şcolii noastre pianistice, care s-a afirmat prin seriozitatea pregătirii tehnice şi a concepţiei sale interpretative, reuşind să diferenţieze în mod judicios stilurile din bogatul şi variatul său repertoriu de la lucrări preclasice pînă la cele contemporane.

Liceul de Muzică Nr. 1 s-a afirmat de asemenea printr-un reuşit turneu organizat la Ruse (R.P. Bulgaria), într-un preţios schimb de experienţă cu şcoala similară din oraşul amintit. Orchestra simfonică a şcolii, sub conducerea prof. Const. Petrovici, şi corul dirijat de prof. Nicolae Nicolescu au repurtat un succes deplin în interpretarea *Fanteziei pentru pian, cor şi orchestră* de Beethoven, solistă eleva Corina Martinovici cl. XII, în cadrul concertului dedicat titanului muzicii universale.

ELISABETA SUCIU

DIN ȚARĂ

FILARMONICA DIN IAȘI

În climatul de elevație artistică creat de ultimele două concerte susținute de Erich Bergel și Marin Constantin cu corul „Madrigal", simfonicul din 2 și 4 aprilie condus de dirijorul italian Francesco de Masi a relevat încă o dată două aspecte esențiale pentru viața muzicală a Moldovei : Iașul are o orchestră capabilă să abordeze lucrări pretențioase în diferite stiluri și, nu mai puțin important, are un public sensibil, capabil să discearnă și să aprecieze adevăratele valori.

Programul a cuprins două prime audiții pentru publicul ieșean : *Sinfonia în RE* de L. Boccherini, *Concertul pentru 2 oboi, 2 corni, fagot, violină, clavecin și coarde* de A. Vivaldi, ca și *Simfonia a V-a* de P. I. Ceaikovski. Primele două lucrări prezentate ne-au dezvăluit în primul rînd formația profesională, solidă a lui Francesco de Masi, elev al lui A. Cassella și F. Ferrara, în egală măsură și un înzestrat compozitor, de mai mulți ani dirijorul orchestrei de cameră din Roma.

Dacă în concertul de Vivaldi am admirat coloristica bogată a suflătorilor soliști în dialogurile — specifice muzicii timpului — cu ansamblul de coarde, subliniate cu înțelegere și cu un simț deosebit al proporțiilor, în *Simfonia* lui Boccherini, Francesco de Masi scoate în evidență dramatismul ascuns, dar poate cu atît mai profund, al acestei lucrări, ieșită de sub pana acestui contemporan al lui Mozart.

Cu o gestică simplă, precisă și sugestivă, fără nimic spectaculos în ea, cu o economie de mijloace proprie unui dirijor ajuns la maturitate, Francesco de Masi stăpînește ansamblul cu siguranța celui chemat să clădească marile construcții sonore.

În *Simfonia* de Ceaikovski, de Masi a dovedit un înnăscut simț al dramatismului. Ni se pare interesant faptul că dirijorul scoate în evidență și subliniază aspectul luminos, strălucitor al simfoniei. Ferindu-se de a insista asupra aspectului melodramatic al muzicii ceaikovskiene, pe care nu puțini îl cred definitoriu, Francesco de Masi revelează poetica romantică a lui Ceaikovski dincolo de interpretările exterioare, stăpînind o gradație a dezvoltării dramatice, un echilibru dinamic și agogic care îl duc simplu și firesc la esența lucrării.

Muzicianul de talent care este Francesco de Masi ni s-a dezvăluit și în bunul gust cu care exploatează părțile solistice, susținute într-o manieră remarcabilă de către soliștii ieșeni. A fost un concert de ținută, apreciat de publicul destul de numeros care vine la concert — ni se pare semnificativ — și atunci cînd lipsesc soliști cu nume de rezonanță, și pleacă — am putut s-o constatăm — mulțumit și înnobilat ca de un lucru făcut cu dăruire și competență.

SABIN PAUTZA

„ROMEO ȘI JULIETA"

De mai multă vreme am avut ocazia să semnalăm că Opera din Iași revendică, pe deplin meritat, o atenție sporită din partea publicului, mai ales, prin prezența coregrafei Mihaela Atanasiu, semnatara unor spectacole memorabile. După o premieră cu Brecht, — Weill anul trecut, am asistat acum la montarea celebrului balet prokofievian, *Romeo și Julieta*. Cele văzute devin argumente în plus pentru acest teatru. Mihaela Atanasiu semnează scenariul, regia și coregrafia spectacolului, propunînd publicului o versiune înnoită a legendei despre dragostea eternă, jertfită de ura și prejudecățile societății. Libretul ei elimină anecdotica foarte cunoscută a iubirii celor „doi amanți din Verona", păstrînd doar simbolurile tragediei shakespeareiene. Foarte ușor, o asemenea simplificare putea atrage schematizarea, simplismul. Nu este cazul. Mihaela Atanasiu gîndește acțiunea baletului din optica unui tînăr care înțelege și suferă pentru viața ce se pierde, pentru rara floare a iubirii, zdrobită în îndeștarea urii. Sinceritatea atitudinii scuză chiar anumite eliziuni ale muzicii lui Prokofiev, partitura fiind supusă unor funcționalități cerute de factura spectacolului. Nu este un act de dezapreciere a compozitorului (ca și în cazul dramaturgului) căci atitudinea este dictată de o idee, care se împlinește armonios, convingător. Acestei reușite principiale, i se adaugă însușirile revelate de regie. Conceperea unui spectacol „în alb", în care petele de culoare nuanțează contorsionări ale conștiinței umane — remarcabilă ambianța sugestivă a scenografiei lui Gh. Dorosenco, — alternarea tablourilor cu un ritm aproape dialogat, gradarea tensiunii, se unesc pe o linie comună, simbolică dar nu gratuită sau forțată. Autoarea spectacolului refuză, din arsenalul tradiției baletul clasic, pantomima, explicațiile „ghicitori" prin gesturi convenționale. Ea preferă, atunci cînd simte nevoia dinamizării dramatice, să apeleze la fraze extrase din tragedia sau din Sonetele lui Shakespeare. Un cuvînt, un vers, rostite de un personaj, sau de corul alcătuit din dansatori, adaugă dramei fiorul expresiv al vibrației umane nealterate de convenție. Mihaela Atanasiu obține totodată și un alt rezultat — creează mai puțin un balet tradițional, tinzînd mai degrabă spre un poem coregrafic comentat de versuri și muzică.

Lucrul cu un ansamblu de dansatori formați în limitele modeste ale stilului clasic, sau în cele ale dansurilor de caracter, se dovedește rodnic, dacă coregraful știe să inventeze mișcări al căror sens de expresie să fie clar. Aceste mișcări — gesturi, atitudini, evoluție plastică, dinamică — sînt departe de a fi supuse unor comandamente de comoditate. Dimpotrivă, multe secvențe impresionează prin gradul evident de dificultate, soluționat prin intuirea posibilității fiecărui interpret. Mihaela Atanasiu pare că lucrează direct cu materialul viu pe care îl are la dispoziție, sculptînd basoreliefuri cu linii inedite, fluente în desfășurarea temporală. Dacă din punct de vedere al creatorului admirăm o producție în care calitatea și noutatea sînt semnul culturii și bunului gust, al sensibilității artistice și angajării în comunicarea mesajului, se cuvine subliniere cîtorva prezențe interpretative, cel puțin meritorii prin maleabilitatea cu care execută. Natalia Vronski-Gașler prezintă o Julieta delicată, care presimte și apoi trăiește suferința ; Ion Rusu aduce un fior romantic umbrit de nostalgie, păstrînd ecouri adolescentine. Scena de dragoste, cea a căsătoriei (cu splendidul dans al celor patru lumînări) sînt momente memorabile ale celor doi interpreți. Să adăugăm un Mercuțio vibrant și spiritual, cu o plastică dansantă remarcabilă — Gh. Stanciu. De asemenea, corpul de balet are dreptul la cuvinte de laudă, pentru maleabilitatea compunerii imaginilor. O singură notă discordantă în acest spectacol — orchestra care nu redă aproape nimic din splendorile unei partituri celebre, rezumîndu-se la parcurgerea greoaie și inexactă a textului. Este însă un lucru care se poate îndrepta, pentru a da premierei ieșene întreaga strălucire pe care o merită un asemenea succes artistic.

GR. CONSTANTINESCU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

PESTE HOTARE

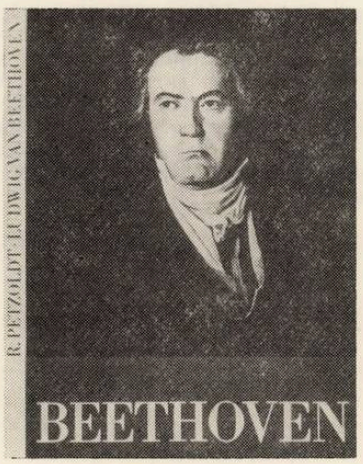
OPERA ROMÂNĂ DIN CLUJ ÎN ITALIA

Pentru prima oară întreprinzînd un turneu de asemenea anvergură, în Italia, colectivul Operei române din Cluj a susținut o serie de spectacole cu *Madame Butterfly*, *Tosca* de Puccini, *Don Carlos* de Verdi și concerte de arii, pe scenele teatrelor lirice de la Viareggio (27 febr. — 2 martie) și Livorno (4—7 martie). Despre spectacolele prezentate la Teatrul „Politeama" din Viareggio cronica apărută în *Il Telegrafo* notează : „Din Transilvania în Versilia, spre a cînta drama lui Cio-Cio-San ; și s-o spunem numaidecît, prima întîlnire, la Politeama din Viareggio, cu Opera română din Cluj, ne obligă să constatăm cu oarecare amărăciune că anumite îndatoriri culturale asupra unui patrimoniu prin excelență italian sînt asumate de alții... cu gustul, disciplina și tehnica indispensabile..." Iar *La Nazione* adaugă : „Printre interpreți, Lucia Stănescu, cu arta sa vocală abil dozată între darurile naturale și cele tehnic-interpretative, ca și Constantin Zaharia cu timbrul tenoral sigur și la fel de sigură prezență scenică..."

Despre prezentarea operei *Don Carlos*, cronicarul Rodolfo del Corona consemnează în *Il Telegrafo :* „Opera a fost realizată cu artiști de mare teatru, într-o ediție demnă de cele mai prestigioase instituții lirice ale noastre, cu deosebirea că am ascultat o distribuție de cîntăreți, cu toții de primul rang, cu voci verdiene realmente, ceea ce la noi acum este foarte dificil să găsești. Decorurile fastuoase, erau de o funcționalitate și concepție modernă, iar costumele elegante și de bun gust. Corul, precis intonat, frumos vocal, a adus o prestație de valoare în spectacolul, încă o dată susținut de o orchestră calificată și agilă. În primele partide s-au întrecut în bravură tenorul Paramon Maftei, un Don Carlos cu voce magnifică și robustă, soprana Magdalena Cononovici, muzicală, ponderată, cu o emisie limpede în Elisabeta, baritonul Vasile Cătană, puternic, expresiv în Rodrigo, basul Mircea Moisa, vocal echilibrat în Filip, mezzosoprana Zenaida Pally, o voce importantă în principesa Eboli, basul Titus Pauliuc, cu voce tunătoare în Marele inchizitor și, pe lîngă aceștia, foarte bun Traian Popescu, Niculina Mirea și Ștefan Popescu. Opera a fost dirijată cu elan și interpretare adecvată, cu colorit verdian, de maestrul Petre Sbîrcea. Merite speciale — regizorul Ilie Balea, scenograful George Codrea, ca și maestrul de cor Emil Maxim. Spectacolul a înregistrat un succes entuziast".

Despre *Tosca*, pe scena teatrului „Goldoni" din Livorno, același cotidian apreciază : „Arta puternic dramatică și lirismul sopranei Lucia Stănescu au dominat spectacolul, rolul potrivindu-se de minune, prin calitatea și extensiunea vocii și prin grația fizică. A fost constrînsă de public să biseze celebra romanță din actul al II-lea... Publicul și-a manifestat entuziasmul la fiecare sfîrșit de act și la scenă deschisă ; noi adăugăm urarea unei proxime întoarceri a acestui ansamblu în întregime de valoare."

LILIANA CONSTANTINESCU



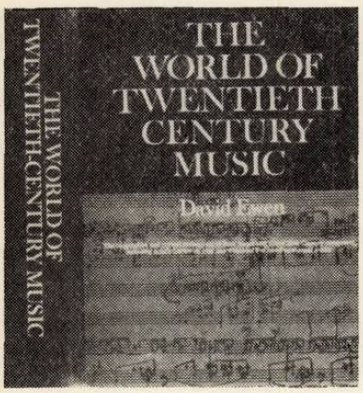
VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

PETZOLD, RICHARD. *Ludwig van Beethoven.* Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970, 131 p.

Conceput după principiile colecției *Musikgeschichte in Bildern*, volumul prof. Richard Petzold, se înscrie printre publicațiile prestigioase dedicate aniversării bicentenarului nașterii lui Beethoven. În ciuda celor 138 de ilustrații (dintre care peste 30 de reproduceri — color) albumul se înscrie ca o veritabilă monografie, însoțită de un sintetic aparat critic (cronologie, bibliografie, texte documentare, indice de nume proprii), depășind cadrul unei simple „vieți în imagini". Capitolele primei părți (*Beethoven și epoca sa, Familie, profesor și elev, Prieteni și admiratori, Artiști și artiste, Orașe și provincii, Beethoven în imagini)* introduc pe cititor în problematica beethoveniană surprinsă din unghiul cercetătorului contemporan care stăpînește cu competență sursele documentare și le interpretează în chip original. Suita ilustrațiilor derulează viața tumultuoasă a compozitorului, oferind cititorului — pe lîngă izvoarele de primă importanță — un prețios material vizual inedit. Excelentele reproduceri (mai puțin retușurile ce ating uneori îngroșări nepermise — nr. 112, p. 103), ingenioasa punere în pagină etc., într-un cuvînt întreaga prezentare grafică, împrumută monografiei *Ludwig van Beethoven* valoarea unei ediții bibliofile și în același timp a unei lucrări de artă.

100 Jahre Wiener-Oper am Ring. Jubiläumsaustellung. Druck, Klischees und Photolithos : Drukerei und Verlag Erwin Metten Betriebsgesellschaft, Wien, 1969, 276 p.

Departe de a fi un simplu *Catalog* al expoziției care s-a organizat între 17 mai—28 septembrie 1969 în *Redoutensälen der Hofburg* cu prilejul centenarului primei scene lirice din Viena, volumul — editat sub patronajul președintelui Republicii, dr. Franz Jonas — reprezintă de fapt o incursiune multilaterală în viața muzicală a capitalei Austriei și în special în „biografia" teatrului de pe Ring. După o suită de reproduceri în culori (portrete de mari dirijori și interpreți, machete de costume și decoruri, interioare ale teatrului de odinioară) se prezintă : istoricul instituției, a orchestrei, baletului și corului, arhitectura clădirii, precum și cronologia activității teatrului pe epocile de directorat (de pildă „Era" Mahler, Weingartner, Böhm, Karajan etc.). Fiecare capitol este precedat de o introducere (punctîndu-se principalele momente artistice și caracterizîndu-se inițiativele, direcțiile de orientare a repertoriului, stil de interpretare etc.). și conține apoi o succintă descriere a fiecărui document (prețioase ni se par indicațiile privind sursele de păstrare, cu menționarea cotelor respective din catalogul bibliotecilor, galeriilor de artă, muzeelor ș.a.). Facsimile, afișe, desene, autografe — întregesc și ilustrează această originală monografie care însumează — pe calea documentului — un veac de frămîntări, de succese artistice naționale și mondiale, ce au contribuit la faima actuală a Operei de Stat din Viena.



EWEN, David. *The World of Twentieth Century Music.* The biographies and critical evaluations of both major and minor 20-th Century composers, including detailed notes on over one thousand five hundred musical works. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, 989 p.

Amplă panoramă a muzicii universale din prima jumătate a veacului XX, volumul muzicologului american David Ewen surprinde fenomenul muzicii contemporane prin analiza capodoperelor a circa 100 de mari creatori aparținînd tuturor stilurilor, școlilor și tendințelor secolului nostru. Lucrarea este ordonată sub forma unor *fișe alfabetice,* fiecare compozitor dispunînd de o caracterizare generală, o scurtă biografie, precum și de cîteva analize asupra principalelor creații. Fără a intra în detalii tehnice, autorul preferă să apeleze direct la mărturiile compozitorilor și la părerile presei de specialitate în prezentarea fiecărei lucrări. La loc de frunte îl situează pe George Enescu (p. 255—259). Prețioase informații aflăm despre activitatea maestrului nostru în SUA, despre primele audiții, despre reacția presei americane. Sînt pe larg analizate *Octetul,* cele două *Rapsodii române, Simfonia nr. 1, Suita nr. 2 pentru orchestră* și *Sonata nr. 3 pentru pian și vioară* (autorul reproduce aproape integral prezentarea lui George Enescu, inserată în programul de sală al primei audiții la Paris — 28 martie, 1927). Este interesantă anexa cărții lui David Ewen, (în afara *Bibliografiei și Indicelui de nume)* unde se încearcă surprinderea școlilor, stilurilor, tehnicile, mișcărilor și tendințelor veacului XX, recunoscînd — printre cele 14 școli naționale ale lumii — și școala națională românească, cu reprezentantul ei principal (George Enescu). Prin sobrietatea și obiectivitatea redactării, prin bogatul material documentar (mai ales al surselor americane), volumul se impune cu necesitate pentru oricine dorește să pătrundă în fenomenul muzicii contemporane.

EUGEN VICOS.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

CONSTANTIN SILVESTRI

Chef d'orchestre, compositeur, pédagogue et pianiste, doué d'exceptionnelles qualités d'interprète et de puissantes ressources créatrices, Constantin SILVESTRI demeure l'une des personnalités les plus complexes du mouvement musical roumain.

Naît à Bucarest, le 31 mai 1913. Attiré par la musique, à l'âge de sept ans il est reçu au Conservatoire de Tîrgu-Mureş, où il fait ses premières études de musique (1920—1927). À Bucarest, ensuite, il a comme professeurs Faust Nicolescu (théorie et solfège), Mihail JORA (harmonie, contrepoint, composition), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique) et Florica

MUSICESCU (piano). A la même époque, il suit aussi les cours des Facultés de Droit et de Philosophie de Bucarest.

En même temps que compositeur et pédagogue, Constantin SILVESTRI a déployé une activité de pianiste (ses concerts s'échelonnèrent de 1925 à 1946), d'accompagnateur et de chef d'orchestre (1939—1944), de directeur et chef d'orchestre de la Philharmonie de Bucarest (1947—1953), de directeur et premier-chef d'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest (1955—1957), de professeur de direction d'orchestre au Conservatoire de Bucarest (1948—1958), de premier-chef et directeur artistique de l'orchestre de la Radiodiffusion Roumaine (1958 — 1959), directeur de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth — Grande Bretagne (1963—1969). Intense activité de directeur d'orchestre et de pianiste dans son pays et à l'étranger (Grande Bretagne, France, URSS, Autriche, R.D. Allemande, Italie, Hongrie, Tchécoslovaquie, Australie). Auteur d'articles dans la revue „Muzica".

Il meurt le 21 février 1969, à Londres en pleine activité.

C. DRĂGOI

Distinctions :

Prix d'Etat (1952) ; Maître Emérite de l'Art (1952) ; Artiste du peuple (1956) ; Prix international du disque *Charles Cross* de Paris (1959).

OEUVRE

Musique symphonique :

Trois pièces pour orchestre à cordes, op. 4, no. 2. 1933, rev. 1950, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Trois caprices pour orchestre (et chant* ad libitum), op. 10, 1934 ; *Concerto grosso, 1941 ; Trois pièces pour cordes sur des thèmes du Bihor*, 1950 ; *Prélude et Fugue (Toccata) pour orchestre*, op. 17, no. 2, 1955.

Musique de chambre :

I-re Suite „Copii la joacă" (Enfants jouant), op.3, no. 1, piano, 1931, Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1931 ; *II-e suite „Copii la joacă" („Enfants jouant")*, op. 3, no. 2, piano, 1931, Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1931 ; *Sonatina*, op. 3, no. 3, piano, 1931, Bucarest, Ed. Soc. Comp. Roum., 1931 ; *Jocuri populare românești (bihorene), („Danses populaires roumaines du Bihor")* op. 4, no. 1, 1933, Bucarest, Ed. Fundațiilor pentru literatură și artă ; *III-e Suite*, op. 6, no. 1, piano, 1933 ; *Sonatina a 2 voci per clarinetto e violoncello* (fagotto), 1938 ; *Sonate pour hautbois* (ad libitum *violon, flûte, clarinette) et piano*, op. 19, no. 1, 1939 ; *I-e Sonate pour violon et piano ; II-e Sonate pour violon et piano*, op. 19, nr. 3 ; *Quatuor* no. 1. *pour cordes ; Pièces de concert pour piano (I)*, op. 25 ; *Cîntece de pustiu (Chansons nostalgiques)*, op. 27, no. 1, piano, 1944. Ed. du compositeur, 1944 ; *Quatuor à cordes*, op. 27, no. 2, 1955.

Musique vocale :

Sept lieder sur des vers de Heinrich Heine, op. 1, pour voix et piano, 1928, rev. 1934 : *Trois lieder sur des vers de Reiner Maria Rilke*, op. 28, no. 2, pour voix et piano, 1953.

Musique chorale :

Nacht und Träume, op. 2, no. 1, choeur mixte pour 5 voix, paroles Mathäus von Collin, 1929.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREIS, Josip, *Muzicka Enciklopedjia*, II-e vol., Zagreb, Izdanje i Naklada Jugoslavsenskog Lesikografskog Zavoda, 1963, CRISTIAN, V., *Concertele simfonice dirijate de C. Silvestri.* (Les concerts symphoniques dirigés par C. Silvestri), dans „Muzica", Bucarest, 1951, no. 3-4 ; E. E., *Presa franceză despre noile discuri ale lui C. Silvestri (La presse française et les nouveaux disques de C. Silvestri), dans Muzica"*, Bucarest 1959, no. 7 ; COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon (Musiciens roumains. Dictionnaire)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Enciclopedia della musica*, IV-e vol., Milan, Ed. G. Ricordi, 1964. *Encyclopédie de la Musique*, III-e vol., Paris Ed. Fasquelle, 1961 ; GHECIU, Radu, *Măestria interpretativă a lui C. Silvestri*, (Maîtrise de l'interprétation de C. Silvestri) *dans „Contemporanul"* Bucarest, le 18 nov. 1955, no. 46 (476) ; HOFFMAN, Alfred, *Concert simfonic Silvestri-Oistrach (Concert symhonique Silvestri-Oistrach)*, dans „România Liberă", Bucarest, le 7 sept. 1958, no. 4327 ; PANDELESCU, J. -V., *Însemnări pe marginea unor concerte conduse de C. Silvestri* și Al. Alessandrescu *(Remarques sur des concerts dirigés par C. Silvestri et Al. Alessandrescu)* dans „Muzica", Bucarest, 1956, no. 4-5 ; PRICOPE, Eugen, *Succese și experiențe. Interviul nostru cu Constantin Silvestri (Succès et expériences. Notre interview avec Constantin Silvestri)*, dans „Contemporanul", Bucarest, le 8 mars, 1957, no. 10 ; Riemann, *Musik-lexikon*, II-e vol., Mainz, Ed. B. Schott's Söhne, 1961 ; SEEGER, Horst, *Musik* Lexikon, II-e vol., Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966 ; *Succesele lui C. Silvestri la Moscova, Kiev, Londra, Bruxelles (Les succès de C. Silvestri à Moscou, Leningrad, Kiev, Londres et Bruxelles)*, dans „Muzica", Bucarest, 1957, no. 2 ; SZABOLCSI, Bence — TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon*, III-e vol., Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965.

NICOLAE BUICLIU

Compositeur et professeur, Nicolae BUICLIU s'est affirmé dans les domaines de la musique symphonique et de chambre, manifestant de l'attachement aux grands principes de la tradition en même temps qu'une conception personnelle de l'utilisation des ressources modales et rythmiques du folklore.

Naît à Corabia, le 6 septembrie 1906 ; il fait des études de musique au Conservatoire de Bucarest (1926—1934), ayant comme professeurs Gheorghe CUCU (théorie et solfège, direction de choeur), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint), Dimitrie CUCLIN (formes musicales, orchestration), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique). A Paris (1937—1938), il se perfectionne à l'*École César Franck* avec les professeurs Albert BERTELIN et Guy de LIONCOURT. Licencié de la Faculté de Philosophie de Bucarest.

Menant de pair à côté de son activité de créateur de musique, une autre didactique, Nicolae BUICLIU est nommé professeur à Bucarest (1935—1949), inspecteur général dans l'enseignement secondaire (1944—1948), professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire de Bucarest (depuis 1949), rédacteur-en chef de la revue „Muzica" de Bucarest (1952—1954).

Auteur d'articles dans „Muzica", „Gazeta Literară", „Contemporanul". Emissions radiophoniques, concerts-leçons, conférences.

C. DRĂGOI

Distinctions :

I-e Mention au Prix National de Composition *Georges Enesco* (1933) ; Prix d'Etat (1952, 1954) ; Maître Emérite de l'Art (1957) ; Ordre du Mérite Culturel (1969).

OEUVRE

Musique de scène :

Icarii de pe Argeş (Les Icares de l'Argeş) de Ion Luca, 1941 ; *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, 1941 ; *Iphigenie en Aulide* d'Euripide, 1942 ; *Scampolo* de Tario Nicodemi, 1943.

Musique de film :

Palazul-Mare, documentaire, 1953

Musique symphonique :

(I-re symphonie „La rustique" en la mineur, 1940 Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *II-e symphonie, avec choeur, „De la République", en Fa majeur*, paroles

A. Toma, 1949 ; *L'ouverture Sărbătoare într-o gospodărie agricolă colectivă (Fête dans une ferme agricole collective)*, 1951, Bucarest, ESPLA, 1954 ; *III-e symphonie en Do majeur, 1956 ; Se arată lumea (Le monde se manifeste)*, poème symphonique d'aprés Maria Banuș, 1959 ; *Concerto pour piano et orchestre en Ré majeur*, 1957 ; *Concerto pour violon et orchestre en Mi majeur, 1958 ; IVe symphonie en Si bémol majeur*, 1965.

Musique de chambre :

Quatuor à cordes no. 1 en sol mineur, 1933, rev. 1952, Bucarest ESPLA, 1956 ; *Trio champêtre p. piano, violon et violoncelle*, 1937 ; *Sonate p. violoncelle et piano*, 1945 ; *Quintette pour instruments à vent*, 1954, (version pour quatuor rev. 1963, en version pour quintette), Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Quatuor à cordes no. 2 en la mineur*, 1962.

Musique chorale :

Bogată și tînără-i țara (Riche et jeune est le pays), choeur mixte, paroles Cicerone Theodorescu ; *Noi te slăvim, Republică iubită (Nous te glorifions, République aimée)*, choeur mixte, paroles Nicolae Tăutu, *Sîntem a țării tinerețe (Nous sommes la jeunesse du pays)*, choeur pour voix égales, paroles I. U. Soricu ; *Copii ai României (Enfants de Roumanie)*, choeur pour voix égales, paroles I. U. Soricu ; *Întîi mai (Premier mai)*, choeur pour voix égales, paroles Horia Furtună.

Musique pour fanfare :

Rapsodia română (Rhapsodie roumaine), 1953, Bucarest, Ed. Militaires, 1953.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRESCU, Romeo, *Cronică muzicală (Chronique musicale)*, dans „Universul", Bucarest, 25 mai 1943 ; BERGER, Wilhelm G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră (Guide pour la musique instrumentale de chambre)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *BREAZUL, G., Noi creații românești, „Uvertura festivă" de Nicolae Buicliu (Nouvelles créations musicales roumaines. „Ouverture de fête" de Nicolae Buicliu)* dans „Muzica", Bucarest, 1953, no. 4 ; BRUMARU, Ada, *Noi lucrări românești în primă audiție. Simfonia a III-a în Do major de Nicolae Buicliu (Nouveaux ouvrages roumains en première audition. La III-e symphonie en Do majeur de Nicolae Buicliu)* dans „Contemporanul", Bucarest, 29 mars 1957, no. 13 (547) ; BUGHICI, Dumitru, *Formele muzicale (Les formes musicales)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; DUMITRESCU Ion, *25 de ani de muzică românească (25 années de musique roumaine)*, Bucarest, Ed. Soc. Comp. roum,. 1945 ; COSMA Viorel, *Muzicieni români. Lexicon (Musiciens roumains. Dictionnaire)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1970 ; *Enciclopedia della musica*, vol. I, Milan, Ed. G. Ricordi, 1963 ; GATTI, Guido M. — BASSO, Alberto, *La Musica. Dizionario I (A-K)*, Turin, Unione Tipografico — Editrice Torinese, 1968 ; GEORGESCU, Silvian, *Nicolae Bucliu a împlinit 50 de ani (Nicolae Buicliu vient d'accomplir 50 ans)*, dans „Muzica", Bucarest, 1957, no. 2 ; PANDELESCU, J.—V. et RAȚIU, Adrian, *Noi creații românești cu tematică contemporană. Nicolae Buicliu : Poemul simfonic „Se arată lumea" (Nouvelles créations roumaines sur thèmes contemporains. Nicolae Buicliu : Le poème symphonique „Le monde se manifeste")* dans „Muzica", Bucarest, 1959, no. 10 ; SEEGER, Horst, *Musiklexikon*, vol. I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966 ; SZÁBOLCSI, Bence —TÓTH, Aladár, *Zenei Lexikon*, vol. I, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965.

ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Section de musique symphonique, de chambre, d'opéra et ballet :

ANDRICU, Mihail, *X-e Symfonietta ;* BERGER, Wilhelm, *Concerto pour violoncelle et orchestre, „Métamorphoses"* pièce pour deux violons, alto, violoncelle et piano ; BRATU, Teodor, *„Punguța cu doi bani" („La bourse à deux sous")*, opéra pour enfants, libret du compositeur d'après le conte de même nom de Ion Creangă ; BRÎNDUȘ Nicolae, *„Vă stau vasele simetrii" („Vos vassales, les symétries")*, pièce pour 4 trombones, 4 contrebasses et 4 quintetes (cordes et vents), sur un *motto* de Ion Barbu ; *„Mărturie" („Témoignage")*, cantate sur vers de Tudor Arghezi ; BUGHICI, Dumitru, *Symphonie de chambre, Fantasie rythmigue* pour hautbois, clarinette et basson ; BUCIU, Dan, *„Antinomies"*, pièce pour 28 instrumentistes ; CHILF, Nicolae, *Trois improvisations pour flûte seule ;* CONSTANTINESCU, DAN, *„Sonorités"* (Structures I et II), pièce pour piano ; CUCLIN, Dimitrie, *Scherzo de la XIX-e Symphonie ; DANDARA*, Liviu, *„Espaces"*, pièce pour orchestre ; DIMITRIU, Florica, *Tryptique symphonigue ;* DIMITRIU, Florin, *„Évocation"*, ouverture-fantaisie ; DONCEANU, Felicia, *„Esquisses en lavis"*, pièce pour hautbois, clarinette soprano et harpe sur des textes d'Ovide ; DRAGA George, *Prélude*, pièce pour orchestre à cordes et instruments à vent ; FATYOL, Tiberiu, *„Poème héroïque"* pour voix et orchestre vers de Negoiță Irimie ; GEORGESCU, Dan, C., *„Joeuri festive" („Danses pour fêtes")*, pièce pour orchestre ; HERMAN, Vasile, *„Inscription"*, II-e cantate sur vers de Ion Brad ; *„Grafică muzicală" („Graphie musicale")*, pièce pour piano ; HRISANIDE, Alexandru, *„Troisième musique pour Ra")*, piano ; IONESCU, Lucian, *„Pămîntul acesta" („Cette terre")*, poème concertant pour voix (baryton), piano et orchestre, vers E. Frunză ; JULEA, Nicolaie, *III-e Symphonie ;* MARBE, Myriam, *„Inévitable temps"* (Accents), pour piano ; MOLDOVAN, Mihai, *„Divertissement"*, pièce pour hautbois, clarinette, harpe et soprano ; NAHMAN, Leib, *Concerto pour violoncelle et orchestre ;* NICA, Grigore, *„Zones"*, pièce pour piano ; NICULESCU, Ștefan, *„Triplum"* pour flûte, violoncelle et piano ; PALADE, Constantin, *„Omul" („L'homme")*, cantate pour choeur et orchestre, vers de Mihu Dragomir ; PATRICHI, Nicolae, *„Balada femeii care și-a pierdut iubitul în război" („La chanson de la femme qui a perdu son amant à la guerre")*, pour orchestre, récitant, vers de Nina Cassian ; PETRA-BASACOPOL, Carmen, *„Chanson byzantine"*, vocalises avec accompagnement de harpe, *„Chiot" („Clameur")*, lied pour voix et harpe, vers de Mariana Dumitrescu ; *„Pro pace"*, trois lieder sur vers de E. Jebeleanu, pour voix, flûte et harpe ; RADOVICI, Eugen, *Prélude pour piano ;* RATIU, Adrian, *II-e monosonate* et *„Constellations"*, pièce pour piano ; ROGOJINA, Paul, *Poème pour flûte et piano ;* SARCHIZOV, Sergiu, *„Balada celui fără nume" („La chanson de celui qui n'a pas de nom")*, cantate sur vers de Nicolaie Tăutu ; TĂUTU, Cornelia, *Concertino pour orchestre, „Zaruri" („Dés")*, pièce pour orchestre ; ȚĂRANU, Cornel, *„Raccords I"*, pièce pour orchestre à cordes ; VOICULESCU, Dan, *„Croquis"* pour piano ; WINKLER, Adalbert, *„Muntele vrăjit" („La montagne ensorcelée")*, piano et ruban de magnétophone ; WENDEL, Eugen, *„Transmutances"*, pièce pour orchestre.

Section de musique chorale, de masses et pour enfants :

BRATU, Teodor, *„Slavă ţie, clasă muncitoare“ („Hommage à toi, classe ouvrière“)* ; BOTEZ, Dumitru, *„Biruitor partid“ („Parti vainqueur“)*, paroles de Vlaicu Bîrna ; DERIEŢEANU, George, *„Carmina nostrum temporum“*, paroles de Negoiţă Irimie, Z. Stancu, Al. Andriţoiu ; NEAGU, Mircea, *„La fîntîna din poartă“, (Le puits près de la porte“)* ; PALADE, Constantin, *„Te slăvim frumoasă Românie“ („Nous te rendons hommage, belle Roumanie“)*, paroles de C-tin Salcia ; PASCANU, Alex., *„Cîntecel de voie bună“ („Petite chanson joyeuse“)* ; PĂUTZA, Sabin, Patru colinde *(Quatre noëls)*, vers populaires ; SOCOR, Matei, *„Din firiz şi din săcure“, „Dunărică, Dunărea“* (vers populaires), TEODOSIU, Lucian, *„O mîndră ţară făurim“ („Nous bâtissons un fier pays“)* ; VANCU, George, *„Să trăieşti Partid al ţării“ („Longue vie te souhaitons, Parti du pays“)*, paroles D. Popescu.

Section de musique légère, de danse et d'opérette :

CRISTINOIU, Ion, *„Bine bine...“ („C'est bien, c'est bien...“), „Iar“ („Encore“), „Rămîi acelaşi“ („Garde-toi le même“)*, paroles de Mihai Dumbravă ; DRON Theo, *„În sat la noi“ („Chez nous, au village“)*, paroles de I.P. Pincio, *„Cînta o catirincă“ („Un orgue de Barbarie jouait“)*, paroles de D. Botez ; FLAVIAN, Robert, *„Sărutul“ („Le baiser“)*, paroles Cecilia Silvestri, *„Rătăcesc“ („J'erre“)*, paroles d'Aurel Felea ; GRIGORIU, George *„Se mărită fetele“*, opérette, libret de A. Grigoriu et R. Iorgulescu, *„Tram-ram-pam-pam“*, paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu ; KARDOŞ, Stefan, *„Chiar dacă minţi“ („Et même si tu mentais“)*, paroles de Al. Felea, *„Soarele răsare-n fiecare zi“ (Le soleil se lève chaque jour“)*, paroles de Constantin Cîrjan, *„Nesfîrşit“ („Infini“)*, paroles de Tia Mureş ; KIRCULESCU, Nicolae, *„Poate“ („Peut-être“), „Nu mai vreau“ („Je ne veux plus“)* paroles de A. Grigoriu et R. Iorgulescu, *„Dac-ai şti“ („Si tu savais“)*, paroles de Harry Negrin ; ROMAN, Elly, *Dac-aş avea un baby“ („Si j'avais un bébé“)*, paroles de Al. Storin ; SOLOMONESCU, Gelu, *„Tuturor“ („A tous“)*, paroles de F. Firea, *„Semnalul dragostei“ („Le signal de l'amour“)*, paroles de Al. Felea ; SERBAN, Radu, *„Te-am iubit“ (Je t'ai aimé“)*, paroles de C. Cîrjan ; WINKLER, Adalbert, *„De două ori“ („Deux fois“)*, paroles de Martin Sorescu.

CHRONIQUE DU DISQUE POPULAIRE

1. *Flûte de Pan : Radu Simion, Stanciu Simion. Rencontre avec la Roumanie. Trésors folkloriques.* Electrecord ST-EPE 0506/Stéréo/et EPE 0505 /Mono/. Maîtres de son : ing. Erwin Servan, ing. Eugen Wendel, Rédacteur : Mircea Săndulescu. La photographie de la couverture : Aurelia Cristescu. Texte explicatif (roumain — français) : Mircea Săndulescu.

Des nombreux instruments musicaux utilisés par le peuple roumain, le *naï* (flûte de Pan) a suscité de tous temps un intérêt marqué. Ce modeste instrument musical, répandu sur tous les méridiens, a été élevé par les *laoutars* roumains sur les plus hautes cîmes de l'art. Limpide et joliment timbré, le son du *naï* a souvent retenti au cours des derniers siècles au-delà des frontières de notre pays, en y portant le renom de la musique populaire roumaine.

Le disque nous présente deux des meilleurs interprètes de l'antique instrument : Radu Simion et Stanciu Simion. Leur art a fait plus d'une fois l'admiration du public, à l'occasion de tournées aux Amériques, en Asie et dans de nombreux pays d'Europe. Ils ont remporté différentes distinctions dans les compétitions folkloriques internationales.

Les interprètes se partagent les deux faces du disque ; avec ses huit morceaux, la première face revient à Radu Simion, cependant que la seconde, avec autres huit pièces, à Stanciu Simion.

Des huit pièces exécutées par Radu Simion, six sont des danses et deux des chansons (d'après les indications de la présentation, l'une des deux est une chanson de noces, dédiée à la mariée). Relevons la beauté du *staccato* des deux avant dernières danses : „Joc din Dracineţi“ (Danse de Dracineţi) et „Geamparaua de la Murfatlar). (danse de ce nom de Murfatlar). Sous le nom de „Jocul spicelor“ (Danse des épis) — de fait un arrangement de circonstance — se cache une danse au rythme boiteux, originaire à ce qu'il semble de la plaine du Danube ; le même rythme dans une forme mieux conservée, se rencontre aussi dans la danse „Mîndrele“ (Les belles) exécutée par Stanciu Simion). Deux autres de ces danses : „Brîul ca pe Argeş“ (Danse de ceinture comme dans l'Argeş) et „Brîul muntenesc“ (Danse de ceinture valaque) sont jouées un peu trop vite ce qui occasionnent — pour la première — quelques petites imperfections de la part de l'interprète ; le rédacteur du disque aurait dû calmer son ardeur. C'est chose connue que les musiciens populaires sont tentés de jouer à un rythme plus rapide les airs de danse, lorsqu'ils le font pour l'écoute et non pour la simple danse.

Les huit pièces exécutées par Stanciu Simion ne sont, toutes, que des danses. Le soliste y brille en premier lieu en tant que grand virtuose du *naï*, rivalisant par là avec Gheorghe Zamfir. Il eut pourtant été souhaitable qu'on lui donnât aussi l'occasion de déployer ses qualités mélodiques. Une *doină* ou une *chanson d'amour* — qui sont des airs roumains de large souffle mélodique — auraient prêté plus de variété au disque. Toutes les danses de Simion Stanciu ne sont pas de la même valeur. La Sîrba de la Cotnari (Danse de ce nom de Cotnari), par exemple, qui n'est qu'une oeuvre de *laoutar* dépourvue d'intérêt — bien que jouée avec éclat — aurait pu manquer, aussi bien que „Banul Mără cine“, vieil air de danse, attesté d'ailleurs aussi par la tablature pour orgue du polonais Jan de Lublin vers le milieu du XVI-siècle, mais qui n'est pas à la hauteur du *[naï.]*

Dans l'ensemble les mélodies enregistrées sur ce disque révèlent les trésors contenus par les danses des contrées roumaines situées au Sud et à l'Est des Carpathes. Elles présentent à côté du rythme binaire régulier, rythme de base des danses roumaines, une danse à rythme syncopé („Breaza din Prahova“ — danse de ce nom de la vallée de la Prahova) et les deux danses à rythme boiteux ci-dessus mentionnées, auxquelles il convient d'ajouter une autre à rythme boiteux („aksak“) à trois temps, le troisième un peu plus long („Geamparaua de la Murfatlar“).

Par malheur, le texte explicatif contient certaines informations incomplètes — ou franchement erronées. Je me permets de les rectifier :

Le *naï* est, en effet, de nos jours, „un instrument exclusivement solistique“,. Naguère encore, il doublait

la mélodie du violon ou d'autres instruments qui portaient la mélodie et, en une pittoresque hétérophonie, il s'entrelaçait à ceux-là ! Il ne devint instrument pour solistes — tel que nous le connaissons aujourd'hui — qu'avec Fănică Luca (1894—1968).

Il aurait mieux valu qu'on laissât aux auditeurs le plaisir de reconnaître, par eux-mêmes, le timbre du *naï* „brillant et chaud en même temps", que de le comparer à celui de la flûte de berger dont le timbre „est dans le registre aigu". Y aurait-il eu quelqu'un qui ne constatât, par lui-même, que les graves sons du *naï* ne ressemblent en rien à ceux de la flûte de berger, en registre aigu ?

Le nombre des tuyaux du *naï* est variable. Ils peuvent aller. parfois, jusqu'à vingt, ainsi que le texte le précise ; jadis, au XVII-e siècle, le *naï* avait ordinairement sept ou huit tuyaux, tandis que de nos jours il en a 18, 19, 21, 23 ou même plus. Encore est-ce heureux que l'on ait dit que certains instrumentistes actuels y ont ajouté des tuyaux (j'ai déjà dit, ailleurs, que Gheorghe Zamfir avait ajouté à son *naï* cinq autres tuyaux afin d'amplifier le registre grave nécessaire à l'interprétation de certaines mélodies).

Loin d'être un air de danse caractéristique des contrées de la plaine méridionale roumaine — comme on le dit dans le texte explicatif —, la „Breaza" se danse surtout dans les zones subcarpatiques. Et l'air de la „Geamparaua" non plus, ne se rencontre seulement, „le long de la zone roumaine du Danube", mais se danse ou se joue aussi en Moldavie où de nombreuses chansons de noce ou de réjouissance (*cîntece de pahar* — chansons pour verre, comme on les appelle) sont en fait des „Geamparale". Le rythme boiteux, caracteristique de cette danse, est connu aussi dans différents autres endroits du pays, comme par exemple en Transylvanie où on le rencontre, entre autres, dans le cadre de certains genres folkloriques très anciens.

Au demeurant, le disque — dont l'enregistrement sonore mérite des éloges — est un bon disque. Je suis convaincu qu'il fera les délices des amateurs de musique populaire de tous les pays. Néanmoins, il aurait pu être meilleur. Et j'éprouve le regret qu'on n'ait pas enregistré les deux excellents instrumentistes dans des pièces plus représentatives du répertoire du *naï* aussi bien que pour la richesse de leurs ressources musicales.

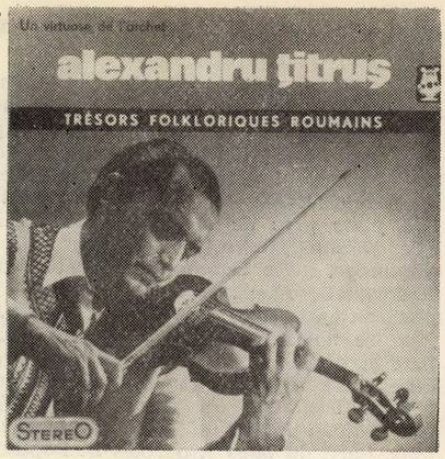
2. *Un virtuose de l'archet : Alexandru Ţitruş. Trésors folkloriques roumains.* Electrecord ST-EPE 0510 /stéréo/et EPE 0509 /Mono/. Photographie de la couverture : I. Hananel. Texte explicatif (roumain-français) : Ioan R. Nicola.

Alexandru Ţitruş est, actuellement, à mon avis, le meilleur *laoutar* de Transylvanie, Violoniste de grand talent, bon connaisseur de la musique populaire de la région, il est animé d'un tempérament artistique rare, où la sensibilité voisine avec la vigueur, le lyrisme chaud avec la virtuosité exubérante.

L'acte de création — toujours présent chez les interprètes authentiques du folklore — est particulièrement intense chez Ţitruş. Il ne joue jamais une même mélodie de la même façon ! Chaque fois, suivant son inspiration ou la fantaisie du moment, il la présente vêtue d'autres ornements de détails. Les danses par exemple, il les joue avec beaucoup d'ardeur, en une fine dantelle ornementale, spontanément tissée, avec art et un indéniable raffinement, par un adroit mouvement des doigts et de son archet. Avec décision et une incontestable autorité, il dirige son orchestre qui se laisse mener avec souplesse, selon les exigences d'une interprétation de grand art. Je l'ai vu qui, sur un simple coup d'oeil, ou d'un geste, à peine percevable, prévenait l'orchestre de ses intentions, celui-ci ne le quittant pas un instant du regard. Le résultat en est exemplairement homogène.

Le présent disque a le mérite de réunir quelques morceaux de son répertoire. Ils sont, au total, 12 : trois *doïnas* et neuf danses. Personnellement, je regrette que le rédacteur du disqne n'ait pas songé à y inclure aussi la „Ciocîrlia" (L'alouette). Cette célèbre mélodie populaire roumaine, destinée surtout à „être écoutée", a cessé d'être une spécialité des *laoutars* de Valachie. Elle retentit actuellement sur tous les méridiens, animée par des musiciens de différentes nationalités. Parmi les „Ciocîrlii" des grands maîtres de l'archet, vivant de nos jours, celle de Ţitruş me semble la plus parfaite. Entre ses mains, le violon semble vraiment se métamorphoser en une joyeuse alouette !

De vulgaires interludes d'accordéon, entièrement inutiles, interrompent de manière malheureuse, le fil de la plupart des chansons,



en leur diminuant la valeur. L'art de Ţitruş n'a pas besoin d'artifices attenants, et le rédacteur du disque aurait dû éviter de telles gratuites interventions, utilisées, soit-disant, pour y mettre de la variété. De plus, l'accordéon altére, ici, l'unité de l'ensemble : typique du café-concert !

Le texte explicatif du musicologue Ioan Nicola est, en général, judicieux, mais je trouve néanmoins quelque peu inutiles et insuffisamment concluantes ses explications (dans la version roumaine du texte) du rythme „aksak" (boiteux). On ne comprend pas ce que peuvent bien être ces „temps élémentaires" qui se groupent en „temps métriques". Les mesures dans lesquelles, habituellement, s'écrivent les mélodies, dans ce système rythmique étudié par l'illustre ethnomusicologue Constantin Brăiloiu et dénommé par celui-ci „aksak" par un terme emprunté à la musique orientale (*Le rythme aksak* — Abeville, 1952), n'y sont guère apropriées. On les utilise à défaut d'autres, meilleures. Les dénominateurs des fractions n'indiquent pas le temps, comme cela devrait être, mais leurs sous-divisions. Aussi, ces mesures ne sauraient être désignées sous le nom de „temps élémentaires". Il eût été beaucoup plus simple, et partant plus utile, de montrer, de manière à se faire entendre par tout-un-chacun, que dans le cas présent il s'agit de „mesures" de trois ou quatre temps asymétriques dont le premier ou le troisième et le quatrième sont un peu plus longs que les autres. Sans une telle explication, l'indication des mesure 7/16, 9/16, 10/16 dans le cas des danses „Învîrtita" — „La tournante" — et „Hăidăul", ne peut que nuire à l'intelligence des formules rythmiques qui se cachent derrière elles.

TIBERIU ALEXANDRU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

SUMAR

Din expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Adunarea Solemnă din Capitală cu prilejul sărbătoririi Semicentenarului Partidului Comunist Român . . . . (planşă)
Din Chemarea Consiliului naţional al Frontului unităţii socialiste (planşă)

Smaranda Oţeanu
La izvoarele muzicii (Compozitori şi muzicologi la Uzinele „Grivita Roşie“) . . . 1

CONCERTE DEDICATE SEMICENTENARULUI PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Petre Codreanu
Filarmonica „George Enescu“ 4

Gr. Constantinescu
Concertul Radioteleviziunii 4

Cornel Ţăranu, Irina Odăgescu, Anton Zeman, Alexandru Szimberger, Ella Urmă, Vasile Herman, Dan Negreanu, Alma Cornea Ionescu, Ion Pavalache, Erwin Junger.
Omagiu Partidului 5

CREAŢII

Anton Dogaru
„Simfonia de cameră“ de Mircea Chiriac. 11

Doru Popovici
Ponti Euxini Clepsydra („Schiţe în laviu“ de Felicia Donceanu) 13

Aurel Stroe
Compoziţii şi clase de compoziţii (IV). . 14

INTERVIURI

Teodora Albescu
cu Ludovic Spiess şi Emil Simon . . 18

Rodica Savopol
cu Jean Martinon 23

Nicolae Brînduş
Întrebare şi răspuns 25

J.—V.P.
Nicu Stănescu 28

VIAŢA MUZICALĂ

semnează : *Dumitru Avakian, J.—V. Pandelescu, Anton Dogaru, Constantin Răsvan, Dan Buciu, Petre Codreanu, Th. Drăgulescu, Alfred Hoffman, Dumitru Bughici, Grigore Constantinescu, Elisabeta Suciu, Sabin Pautza, Liliana Constantinescu* . . . . . 29—41

Eugen Vicos
Vitrina publicaţiilor străine 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

C. Drăgoi
Silhouettes
Constantin Silvestri şi Nicolae Buicliu. . 43

Activités de L'Union des compositeurs. . 46

Tiberiu Alexandru
Chronique du disque populaire . . . 47

SOMMAIRE

Quelques passages de l'exposé du Président Nicolae Ceauşescu à l'occasion de la fête du Cinquantenaire du Parti Communiste Roumain . . . . . .(planche)
L'appel du Conseil National du Front de l'Unité Socialiste (planche) . . . . .

Smaranda Oţeanu
Aux sources de la musique (Compositeurs et musicologues aux usines „Grivitza Roşie“). 1

CONCERTS DÉDIÉS AU CINQUANTENAIRE DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

Petre Codreanu
La Philharmonie „George Enescu“ . . 4

Gr. Constantinescu
Le concert de la Radiotélévision . . . 4

Cornel Ţăranu, Irina Odăgescu, Anton Zeman, Alexandru Szimberger, Ella Urmă, Vasile Herman, Dan Negreanu, Alma Cornea Ionescu, Ion Pavalache, Erwin Jünger
Hommage au Parti 5

OEUVRES

Anton Dogaru
„La Symphonie de chambre“ de Mircea Chiriac 11

Doru Popovici
„Ponti Euxini-Clepsydra“ (esquisses en „lavis“ de Felicia Donceanu) 13

Aurel Stroe
Compositions et classes de compositions (IV) 14

INTERVIEWS

Teodora Albescu
Avec Ludovic Spiess et Emil Simon . . . 18

Rodica Savopol
Avec Jean Martinon 23

Nicolae Brînduş
Question — réponse 25

J.—V.P.
Nicu Stănescu 28

LA VIE MUSICALE

signent : *Dumitru Avakian, J. V. Pandelescu, Anton Dogaru, Constantin Răsvan, Dan Buciu, Petre Codreanu, Th. Drăgulescu, Alfred Hoffmann, Dumitru Bughici, Grigore Constantinescu, Elisabeta Suciu, Sabin Pautza, Liliana Constantinescu* . . . . . .29—41

Eugen Vicos
Revue des publications étrangères . . 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

C. Drăgoi
Silhouettes
Constantin Silvestri et Nicolae Buicliu. . 43

Activités de l'Union des Compositeurs. . 46

Tiberiu Alexandru
Chronique du disque populaire 47

Muzica — Nr. 6 — p. 1 — 48 Bucureşti iunie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I: Dansatoare ale Ansamblului „Rapsodia Română“, la Muzeul Satului.

I.P. „Informaţia“ o. 2435

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 iulie

7

BIBLIO ... „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 7 (224) iulie 1971

DIN PROPUNERILE DE MĂSURI PREZENTATE DE TOVARĂŞUL NICOLAE CEAUŞESCU

COMITETULUI EXECUTIV AL C.C. AL P.C.R., PENTRU ÎMBUNĂTĂŢIREA ACTIVITĂŢII POLITICO-IDEOLOGICE, DE EDUCARE MARXIST-LENINISTĂ A MEMBRILOR DE PARTID, A TUTUROR OAMENILOR MUNCII

Ca rezultat al profundelor transformări petrecute în anii de după eliberare, al victoriei orînduirii socialiste, al uriaşei activităţi politico-educative desfăşurate de partid, în ţara noastră s-au obţinut rezultate deosebit de importante în lărgirea orizontului cultural, în ridicarea nivelului politic şi ideologic, în formarea conştiinţei socialiste a celor ce muncesc. Aceasta se exprimă în faptul că întregul nostru popor, toţi oamenii muncii, fără deosebire de naţionalitate, înfăptuiesc neabătut politica internă şi externă a partidului, pe care o consideră drept propria lor politică, văzînd în ea garanţia bunăstării şi fericirii lor. Ţelul suprem al politicii partidului nostru a fost şi este creşterea bunăstării materiale şi spirituale a maselor, asigurarea condiţiilor pentru afirmarea plenară a personalităţii, făurirea omului nou, profund devotat socialismului şi comunismului. Activitatea politico-educativă constituie o parte componentă inseparabilă a operei de edificare a noii orînduiri sociale, o preocupare de seamă a partidului şi statului nostru...

... Ţinînd seama de cerinţele etapei actuale a construcţiei socialiste, de marile obiective care stau în faţa partidului şi poporului în făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate, este necesar să se ia măsuri pentru ridicarea nivelului combativităţii revoluţionare şi a spiritului militant, partinic al întregii activităţi politice, ideologice şi de educaţie comunistă a maselor desfăşurate de organele şi organizaţiile de partid, de organizaţiile de masă şi obşteşti, de organismele de stat, de instituţiile de propagandă, ideologice şi cultural-artistice...

... Se impune să crească rolul presei în propagarea largă a poziţiilor ideologice ale partidului nostru, a principiilor noastre etice de conviețuire socială, în combaterea fermă a influenţelor ideologiei burgheze şi a mentalităţilor retrograde de orice fel. Presa va trebui să cultive mai mult figura înaintată a muncitorului, a producătorului de bunuri materiale, devotat trup şi suflet cauzei socialismului, propăşirii patriei. Se va asigura orientarea politică fermă în special a publicaţiilor cultural-artistice, în direcţia promovării artei şi literaturii socialiste militante şi combaterii tendinţelor de rupere a creaţiei de realităţile noastre sociale, de publicul larg al oamenilor muncii. Prin forme şi stiluri variate de expresie, arta trebuie să servească poporul, patria, societatea socialistă...

... Va trebui să sporească rolul educativ al tuturor emisiunilor de radio şi televiziune. Emisiunile se vor adresa în mai mare măsură maselor largi ale publicului spectator, în special muncitorilor şi ţăranilor, asigurîndu-se totodată prezenţa mai frecventă a acestora în emisiuni. Se va face o mai riguroasă selecţie a producţiilor artistice difuzate de radioteleviziune, promovîndu-se cu precădere filme, piese de teatru, spectacole muzicale din repertoriul naţional şi îndeosebi din repertoriul nou, socialist. Se va asigura un echilibru raţional în politica de repertoriu, astfel încît să fie judicios reprezentate opere valoroase din ţările socialiste precum şi lucrări reprezentative din patrimoniul culturii universale care au un profund caracter social şi o poziţie filozofică progresistă, înaintată. Se vor elimina din emisiuni producţiile care cultivă idei şi principii străine filozofiei şi moralei noastre, spiritul de violenţă,

modul de viață burghez, mentalități nocive pentru educația tineretului. Emisiunile de satiră și umor vor trebui să fie îndreptate împotriva fenomenelor negative din societate, de pe pozițiile politicii partidului nostru, înlăturîndu-se producțiile de prost gust și dăunătoare sau confuze din punct de vedere ideologic.

Radioul și televiziunea vor stimula creația de cîntece revoluționare, patriotice, muncitorești, precum și difuzarea lor în mase, organizînd în acest sens concursuri de creație și interpretare, spectacole speciale etc. ...

... În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste ; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. Se va acționa mai perseverent pentru dezvoltarea creației românești de operă, operetă și balet cu teme izvorîte din lupta poporului nostru pentru socialism. Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale...

... Un rol deosebit de important în orientarea politico-ideologică a activității cultural-educative, în asigurarea unui conținut pătruns de spiritul politicii partidului nostru al întregii creații literar-artistice revine organizațiilor de partid, tuturor comuniștilor care își desfășoară activitatea în acest domeniu. Membrii de partid care fac parte din organe de conducere de partid și de stat, precum și toți cei ce activează în instituțiile ideologice, de educație politică, de învățămînt, cultură și artă, în întreaga sferă a vieții noastre culturale, trebuie să manifeste un înalt spirit de exigență partinică, de combativitate și principialitate marxist-leninistă. Ei trebuie să fie un exemplu în acest sens, atît prin activitatea lor de fiecare zi, cît și prin propriile lor creații literar-artistice...

... Întreaga activitate ideologică, politico-educativă, cultural-artistică ce se desfășoară în țara noastră trebuie să aibă drept bază linia generală marxist-leninistă a Partidului Comunist Român, programul elaborat de Congresul al X-lea al partidului, să asigure însușirea și traducerea în viață a acestora de către întregul nostru popor. Îmbunătățirea activității politico-educative trebuie să ducă la intensificarea participării comuniștilor, a tuturor oamenilor muncii, a întregului partid și popor la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, operă care presupune atît ridicarea gradului de civilizație materială a României, cît și formarea unui om nou, cu înaltă conștiință socialistă.

DIN EXPUNEREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

LA CONSFĂTUIREA DE LUCRU A ACTIVULUI DE PARTID DIN DOMENIUL IDEOLOGIEI ȘI AL ACTIVITĂȚII POLITICE ȘI CULTURAL-EDUCATIVE

... Noi vrem ca arta și literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie și să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru țărănime, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii. Sîntem pentru diversitate de stiluri și forme în creația literar-artistică. Dar, așa cum am spus și mai înainte, concepția, ideologia trebuie să fie una singură — ideologia și concepția revoluționară a clasei muncitoare. Arta trebuie să servească unui singur scop : educației socialiste, comuniste. În acest sens sîntem pentru cea mai largă libertate de creație, pentru cea mai largă exprimare a imaginației, dar în spiritul concepției noastre despre lume și viață.

... Comunistul este obligat, atît în cadrul Uniunii scriitorilor, al Uniunii compozitorilor, al Uniunii artiștilor plastici, în celelalte uniuni de creație să înfăptuiască linia partidului, să lupte și să realizeze el însuși opere literar-artistice care să contribue la ridicarea conștiinței socialiste a maselor, care să militeze pentru realizarea liniei politice a partidului nostru. Trebuie să ne

gîndim foarte serios, tovarăşi, asupra acestui lucru ; de dragul libertăţii de creaţie noi nu putem închide ochii, nu vom admite să se scrie orice fel de literatură. Nu vom admite nici un fel de literatură care ar putea dăuna educaţiei socialiste a poporului nostru. Nu înţelegem şi nu putem accepta nici un fel de libertate pentru creaţiile inspirate din concepţiile străine de ideologia clasei muncitoare. În România pot fi acceptate numai arta şi literatura care stau pe poziţia clasei muncitoare, care servesc poporului, socialismului, naţiunii noastre.

COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, întrunit astăzi în şedinţă de lucru, îşi exprimă profunda şi deplina adeziune la documentul Propunerilor de măsuri prezentate de Dv., tovarăşe Nicolae Ceauşescu, Comitetului Executiv al C.C. al Partidului Comunist Român pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, apreciindu-l ca un îndreptar al muncii de creaţie muzicală, ca un luminos îndemn la întărirea legăturii artei cu viaţa şi înfăptuirile poporului nostru, făuritor al societăţii noi, socialiste.

Mai mult ca oricînd compozitorii şi muzicologii din ţara noastră ne considerăm angajaţi în frontul activ al militanţilor pentru înfăptuirea politicii Partidului Comunist Român, de înflorire necontenită a vieţii materiale şi spirituale a poporului nostru, de afirmare a ideologiei marxist-leniniste, a principiilor patriotismului socialist şi internaţionalismului proletar.

Conştienţi de marile îndatoriri ale creaţiei noastre muzicale şi activităţii de artişti-cetăţeni, îndatoriri ce sporesc în raport cu realizările operei de construire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate, cu izbînzile înscrise de oamenii muncii în toate domeniile producţiei materiale, sîntem hotărîţi, iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, să dedicăm întreaga noastră putere de muncă, întreaga noastră gîndire creatoare, dezvoltării continue a culturii şi artei socialiste, bun al poporului muncitor.

În lumina criticii exigente şi principiale cuprinsă în documentul Propunerilor şi în dezbaterile consfătuirii recente consacrată acestor probleme, vom examina cu spirit de răspundere rămînerile în urmă în domeniul creaţiei şi vieţii muzicale, al muncii de educaţie artistică, şi ne vom strădui să contribuim la îndepărtarea lor, întărind substanţial legătura muzicii noastre cu viaţa şi aspiraţiile maselor, cu idealurile culturii socialiste.

Comitetul de Conducere al
Uniunii Compozitorilor
din
Republica Socialistă România

Bucureşti, 12 iulie 1971

RĂSPUNZÎND ÎNALTEI CHEMĂRI

Ridicată, ca puține alte realități artistice, pe vatra străbună a unui melos cu originalitate universal sesizabilă și cu resurse de viabilitate îndelungată, activă în sensul înnoirilor continui, sensibilă la tot ce este esențial în viața și lupta contemporanilor, muzica noastră este angajată cu întreaga ei ființă în efortul de desăvîrșire a societății noi, socialiste, pe pămînt românesc.

Această legătură profundă cu viața, cu faptele semnificative ale vremii este structurală muzicii românești, moștenire din plămada folclorului, încărcată de greul și de măreția veacurilor trecute, și din strădaniile vrednice de cinstire ale ctitorilor ei, artiști patrioți, de la Musicescu și Kiriac, pînă la Enescu, Drăgoi, Jora, Paul Constantinescu.

Aspect caracteristic al activității spirituale din România Socialistă, muzica noastră de azi reflectă această dialectică a continuității tradițiilor patriotice și realist-umaniste, dezvoltîndu-le în condiții social-culturale proprii vremii noastre. De fapt, între muzicalitatea ancestrală a Românilor și creația savantă, între specificul artei autohtone și universal, între fundamentele muzicii naționale și arta contemporană nu există nici antinomie de sensuri estetice, nici anacronism al evoluției, căci folclorul însuși este rezultatul unui proces laborios și permanent de preluare și invenție ajungînd, după veacuri de acumulări ale geniului necunoscut, prin măiestrie creatoare și avînt militant, la structuri poetico-muzicale dintre cele mai complexe și semnificative. Iar creația cultă, oricît de largă în sintezele ei generatoare, oricît de universalistă în tendințele estetice și stilistice pe care le impune, a fost și va fi considerată în mod ineluctibil în primul rînd ca expresie a geniului artistic național, a idealurilor social-estetice ale poporului pe care-l reprezintă. Evident, universalul conține punctele de reper cardinale care fixează în timp și spațiu sensul și valoarea fiecărei culturi naționale, dar aceasta din urmă este constelația în care strălucește în felul cel mai limpede aportul artistic al fiecărei individualități.

Astăzi, cînd, sub conducerea partidului, cucerim marile victorii ale buneistări și civilizației, cînd punem pe bătrînul Danubiu să lumineze orizontul nostru, cînd peste pădurea milenară de brazi și fagi se înalță pădurea nouă de sonde și fabrici, cînd cincinalele scrutează cutezător viitorul pentru a face din România sfîrșitului de mileniu o țară dintre cele mai avansate, astăzi muzica este, mai mult ca niciodată, chemată să susțină ritmul de foc al marilor împliniri, afirmîndu-și astfel însemnatul ei rol militant, educativ.

Iată de ce meditățm, cu conștiința răspunderii și cu inima înflăcărată, la adevărurile adînci pe care le cuprind Propunerile de măsuri prezentate de tov. Nicolae Ceaușescu, Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, cuvîntarea Secretarului General al Partidului la Consfătuirea dedicată acestor probleme, dezbaterile însăși pe această temă.

Sînt încredințat că pentru a determina întărirea legăturii creației noastre muzicale cu realitățile operei de construire a socialismului, pentru a obține un nou avînt al activității politice și cu caracter social obștesc în Uniunea Compozitorilor, se impune desfășurarea unui plan de acțiuni care vor solicita rodnic și pasionant energiile, talentele și puterea de muncă a creatorilor de muzică și a militanților pentru culturalizarea artistică a maselor. Este necesar astfel să stimulăm ducerea la bun sfîrșit a creațiilor în curs de elaborare, inspirate din tematica actuală și abordarea altor aspecte ale vieții socialiste, acordîndu-se o atenție specială lucrărilor cu caracter larg accesibil. A sosit cu prisosință momentul să înfăptuim o colaborare eficientă cu Uniunea Scriitorilor în scopul dobîndirii unor texte și librete trebuincioase creației de operă, operetă și balet izvorîtă din contemporaneitate. Mai mult ca oricînd, muzicologii și criticii muzicali avem datoria și posibilitatea de a analiza cu un spirit de răspundere de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste, moștenirea muzicală națională, creația noastră contemporană, fenomene ale muzicii universale de azi. Se dovedește de o necesitate vitală pentru îmbogățirea experienței de viață a compozitorilor și muzicologilor întărirea contactului lor direct cu realitățile palpitante ale activității creatoare în fabrici și uzine, în cooperative agricole ; aceasta va avea drept rezultat cunoașterea mai vie a izbînzilor și aspirațiilor oamenilor muncii, sprijinirea mai eficientă a mișcării artistice de masă. Avem datoria de prim ordin de a ridica pe o nouă treaptă învățămîntul ideologic în cadrul Uniunii compozitorilor, abordînd pe baza unui studiu aprofundat problemele fundamentale ale politicii Partidului Comunist Român, precum și problemele de conținut și orientare estetică ale muzicii noastre. Este necesar să dăm viață unor deziderate mai vechi ca acela al organizării cercurilor de prieteni ai muzicii românești în întreprinderi și instituții, a unor concerte însoțite de dialogul viu cu oamenii muncii participanți, cu interpreți de muzică simfonică, de cameră, de operă, muzică ușoară și corală în legătură cu rezonanța creației noastre în rîndul publicului larg.

Sînt convins că membrii Uniunii compozitorilor, muzicienii din diferite domenii de activitate vor face tot ce le stă în putință pentru a răspunde înaltei chemări cuprinse în documentele de partid, contribuind la un nou avînt al culturii noastre muzicale, îmbogățind astfel viața spirituală a contemporanilor noștri.

VASILE TOMESCU

Lucrări închinate Semicentenarului P.C.R.

SERGIU SARCHIZOV

Zilele festive închinate gloriosului semicentenar al partidului au trecut, dar ecoul lor persistă încă, punînd — în continuare — întreaga noastră activitate sub semnul unor exigențe deosebite. Pentru că evenimentul nu a fost doar un prilej sărbătoresc ca oricare altul ; încununarea unei laborioase și eroice deveniri, desfășurată pe parcursul mai multor generații, semnifică totodată și startul unei noi etape în evoluția noastră, etapă care ne va cere, fără îndoială, însușirea unor noi ritmuri de muncă și de viață, ca și adaptarea la parametri superiori celor de pînă acum. Iată de ce, trecerea în cel de-al 51-lea an de existență a partidului nostru a însemnat pentru întregul popor un serios examen de maturitate politică și răspundere civică.

De la efortul unanim cu care oamenii muncii din patria noastră au înțeles să întîmpine semicentenarul nu au lipsit, bineînțeles, nici compozitorii. Spre deosebire de unele împrejurări festive din trecut, realizarea de lucrări muzicale cu tematică adecvată evenimentului nu a făcut obiectul vreunei „campanii" special organizate. Și nici n-ar fi putut fi altfel ! Căci tema însăși era — de astă-dată — de natură să mobilizeze, spontan și plenar, resursele creatoare ale fiecăruia.

Pentru a stimula și mai mult interesul compozitorilor, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, a inițiat un concurs de creație în întîmpinarea semicentenarului partidului. De asemenea, au fost încheiate numeroase contracte de creație cu compozitori de prestigiu din capitală și județe, atît pe linia C.S.C.A., cît și a Radioteleviziunii, a Uniunii Generale a Sindicatelor etc. Ultima ediție a concursului „Ion Vidu" a urmărit, și ea, cu precădere, lucrări închinate sărbătorii partidului.

Astfel, prin eforturile conjugate ale tuturor s-a putut asigura o prezență consistentă a creației muzicale originale în programele din preajma zilei de 8 mai. Alături de ceilalți oameni ai muncii, compozitorii au putut raporta partidului noi și însemnate realizări în domeniul lor de activitate.

La concursul de creație organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Compozitorilor, au obținut distincții 3 lucrări simfonice, 7 lucrări corale și 6 de cameră. Dacă vom adăuga la aceste cifre și lucrările premiate la concursul „Ion Vidu", precum și comenzile directe realizate de Radioteleviziune și Uniunea Generală a Sindicatelor, numărul total al lucrărilor dedicate marii sărbători trece de o sută.

În ceea ce privește valorificarea lor în concerte, trebuie arătat că în perioada din preajma sărbătoririi semicentenarului, adică timp de 3—4 săptămîni, au fost cuprinse în programele concertelor simfonice — în capitală și în țară — nu mai puțin de 85 lucrări românești, din care 31 în primă audiție pe țară. În afară de lucrările noi, în programe au fost introduse și creații mai vechi, verificate în practica de concert, avînd conținut corespunzător evenimentului.

Apariția unui număr atît de însemnat de lucrări noi către sfîrșitul stagiunii ar fi fost de natură să creeze unele dificultăți de programare. Cu toate acestea, este bine să se știe că orchestrele noastre au dovedit multă înțelegere în această împrejurare și au depus eforturi de loc neglijabile pentru a cuprinde cît mai multe din lucrările închinate partidului nostru, și în special pe cele noi, înscrierea a 1—2 prime audiții în acest context devenind astfel o ambiție sănătoasă, lesne de înțeles.

Desigur că lucrurile ar fi mers și mai bine, dacă orchestrele ar fi dispus de materialele respective cu mai mult timp înainte. Or, cu toate eforturile lăudabile depuse de copiatura muzicală a Uniunii Compozitorilor (care a făcut cu succes față unui volum de muncă depășind de 3 ori capacitatea sa normală), cele mai multe materiale n-au fost gata decît cu o săptămînă înaintea concertului în care au fost programate.

Această situație nu a permis cunoașterea din vreme a lucrărilor respective de către cei care urmau să le interpreteze. În unele cazuri, programele nu au fost alcătuite în deplină cunoștință de cauză. Inconvenientele care decurg de aici sînt cunoscute : uneori partiturile au depășit instrumentarul sau nivelul tehnic al orchestrei ; alteori nu a existat posibilitatea pregătirii lor pe îndelete, pe măsura dificultăților reale pe care le cuprind ;

în sfîrşit, cunoaşterea abia în ultima clipă a muzicii respective a făcut ca unele programe să rămînă, poate, lipsite de unitatea necesară.

Nici copiatura şi nici orchestrele n-ar fi întîmpinat asemenea greutăţi dacă lucrările destinate semicentenarului ar fi fost terminate din vreme. Dar, deşi sărbătorirea era, bineînţeles, cunoscută cu ani în urmă, compozitorii — potrivit unui vechi năravi — şi-au predat majoritatea partiturilor cam în ceasul al doisprezecilea... Aşa încît, dacă filarmonicile îşi rezervaseră încă de anul trecut locuri în stagiune, în scopul cuprinderii lucrărilor ce se vor scrie în vederea semicentenarului, practic această prevedere s-a dovedit inoperantă, piesele respective fiind cunoscute şi preluate tot în ultima clipă.

Privind din punctul de vedere al creatorilor, poate că apariţia — tardivă, pentru organele de difuzare — a unor asemenea lucrări nu este întru totul de blamat ; ea s-ar putea explica prin temperatura mai înaltă în care am trăit — vă amintiţi cu toţii — în lunile premergătoare semicentenarului. Ambianţa ziarelor cu chenare sărbătoreşti, cu ştiri despre noi şi importante succese în producţie, cu amintiri ale foştilor luptători din ilegalitate, emisiunile retrospective de la televiziune, efervescenţa crescîndă a vieţii din jurul nostru, toate acestea au acţionat cumva deosebit asupra noastră ; şi poate că unele intenţii şi idei, care multă vreme refuzau să se închege satisfăcător, au căpătat formă — şi viaţă — tocmai în aceste săptămîni.

Oricum însă, filarmonicile au realizat — prin programarea lucrărilor în concerte obişnuite (alături de piese din repertoriul universal), ca şi prin organizarea de manifestări speciale — un adevărat „crescendo" al vieţii muzicale româneşti, care a culminat, în jurul zilei de 8 mai, cu o serie de concerte festive în toată ţara, concerte dedicate integral semicentenarului.

Înregistrările efectuate de Radioteleviziunea Română cu lucrări noi, simfonice şi corale, cîntecele noi care au fost cîntate cu prilejul Concursului republican al formaţiilor de amatori, toate acestea au contribuit la întregirea pe plan muzical a atmosferei de înălţare care a animat întreaga ţară în acele zile. În concerte şi în emisiuni de radio şi televiziune au răsunat, în această perioadă, majoritatea covîrşitoare a noilor creaţii închinate aniversării dîndu-se prilej compozitorilor să se situeze în plină actualitate, iar publicului să le cunoască realizările.

Dacă despre contribuţia orchestrelor simfonice nu se poate vorbi decît pozitiv, regretăm că nu putem cita — în acest context — şi teatrele de operă : în afara cîtorva sporadice reluări de spectacole vechi, cu tematică inspirată din lupta partidului, s-au prezentat — e drept — şi 4 opere româneşti noi, în premieră pe ţară, dar — deşi anunţate ca fiind „în cinstea semicentenarului P.C.R." — nici una nu a vădit vreo legătură, fie şi depărtată, cu obiectul sărbătoririi.

Evident, nu toate lucrările scrise cu această ocazie au putut fi cuprinse în programe, cum ar fi fost de dorit. Trebuie însă să ţinem cont şi de faptul că, deşi manifestările închinate semicentenarului sînt — propriu-zis — încheiate, lumina acestuia va dăinui încă multă vreme, conferind întregului an 1971 o aureolă sărbătorească. Unele lucrări din această categorie au şi fost cîntate în concertele de după semicentenar (ca, de exemplu, la Festivalul „Timişoara muzicală"); altele vor fi programate în continuare, în concerte şi la radio.

Deşi îmbucurătoare, prezenţa compozitorilor noştri la marea sărbătoare nu trebuie apreciată numai cantitativ. Muzicologia şi critica muzicală îşi vor cristaliza, fără doar şi poate, opiniile privind noile lucrări scrise cu acest prilej: ele vor fi analizate, discutate, aşezate la locul care li se cuvine în tezaurul muzicii româneşti. Concluziile sînt încă premature.

Dar momentul în care ne aflăm ne permite totuşi sublinierea unor aspecte care se conturează de pe acuma.

Astfel, o primă constatare se impune : creaţia închinată semicentenarului nu e numai bogată, ci şi foarte diversă. Găsim prezente aici toate generaţiile de compozitori, de la maeştrii în vîrstă şi pînă la cei mai tineri. Găsim aici şi o mare varietate stilistică, tipică — de altfel — creaţiei noastre contemporane. Este semnificativ, de asemenea, şi faptul că multe din noile partituri sînt semnate de compozitori maghiari, germani şi de alte naţionalităţi din patria noastră.

Într-un cuvînt, fiecare s-a străduit ca muzica pe care o închină Partidului Comunist Român să fie expresia cea mai sinceră şi mai deplină a gîndurilor şi simţămintelor sale, să fie realizată la cota maximă a meşteşugului de care dispune.

Repet, datele existente la ora actuală nu ne permit citarea completă a marilor reuşite din această perioadă ; totuşi, de pe acum se poate afirma că semicentenarul a revelat cîteva partituri de cert nivel superior. În acest context, ne bucură să putem aminti cîteva din creaţiile cele mai recente ale compozitorilor din generaţia vîrstnică, scrise cu pilduitoare convingere şi cu un elan de-a dreptul tineresc. Este vorba de *Simfonia pentru 15 instrumente* de Ludovic Feldman, de *Uvertura festivă* de Diamandi Gheciu, de *Simfonia a XI-a („In memoriam")*, a cărei primă parte ne-a dezvăluit un Andricu de o forţă dramatică nebănuită. Cantatele *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Ţăranu şi *Odă oraşului meu* de Theodor Grigoriu — ambele fiind noi versiuni ale unor lucrări mai vechi — ca şi originala piesă a lui Mihai Moldovan — *Tulnice* — au produs o impresie foarte favorabilă, pe care reluările ce vor urma sperăm să ne-o confirme. În domeniul creaţiei corale, pe lîngă bucuria regăsirii maestrului Ioan Chirescu într-una din zilele sale cele mai

generoase (cu cîntecul *Sub flacăra luminii noii vieți),* semnalăm — ca o realizare de-a dreptul impresionantă — poemul *Doftana,* de Teodor Bratu, meditație a unui artist autentic asupra luptei și jertfei comuniștilor.

După cum am arătat mai sus, lucrărilor amintite li se vor alătura, pe măsură ce le vom cunoaște, și alte reușite ale colegilor noștri, dedicate aceluiași eveniment.

Evident, nu se va putea vorbi numai de reușite absolute. Elanul din care s-au născut atîtea lucrări nu poate garanta — numai prin el însuși și în fiecare caz în parte — o realizare categoric superioară. Fiecare din noi am cules, din grădina împlinirilor noastre, floarea cea mai frumoasă pentru a o aduce, în dar, partidului. Și chiar dacă floarea se va dovedi mai modestă decît altele, ea izvorăște din aceeași pornire curată și trebuie privită ca atare.

Dacă mă opresc mai mult asupra acestui aspect, al *realizării* intențiilor noastre, n-o fac așadar pentru a diferența lucrările cu adevărat reușite de cele care sînt mai puțin — treabă absolut imposibilă deocamdată și pentru care nu mă simt de loc chemat — ci o fac din cu totul alte considerente.

Este vorba aici de ceea ce se cheamă *adresa* lucrărilor noastre. Să ne înțelegem. Departe de mine gîndul de a relua vechea dispută dintre lucrările „cu tematică" și cele „fără" (înțelegînd prin „tematică" un anume conținut de idei pe care l-am dori — neapărat — cît mai explicit). Dezvoltarea artei muzicale a demonstrat cu prisosință, la noi ca și în alte părți, că un titlu fără echivoc sau un program declarat „de actualitate" pot ascunde o muzică total străină scopului urmărit, după cum o partitură intitulată modest „sonată", „concert" sau „simfonie" poate fi infinit mai elocventă și eficientă în sensul dorit de noi.

Am simțit, într-adevăr, în multe din noile partituri, pulsul vieții de astăzi a poporului nostru, finalitatea strădaniilor sale ; am fost subjugat de puterea evocatoare a altora.

Cu toate acestea, cele audiate direct, ca și unele ecouri care ne-au parvenit din orașele unde au avut loc concerte cu prime audiții închinate semicentenarului, ne incită și la alte reflecții.

Concertele cărora le-au fost destinate noile lucrări nu sînt concerte obișnuite. Cadrul în care au loc, ca și publicul care asistă, nu sînt cele din oricare zi. Și dacă spectatorul unui concert oarecare este liber să-i placă o piesă din program și să-i displacă totalmente alta, aceasta e în firea lucrurilor și nu schimbă cîtuși de puțin nici atitudinea sa față de muzică în genere și nici hotărîrea organizatorilor vieții muzicale de a persevera în lărgirea orizontului auditiv al publicului.

Concertele închinate sărbătorii partidului sînt însă altceva: aici nu ne este de loc indiferentă adeziunea omului din sală la ceea ce i se oferă de pe scenă. Programele au, în acest caz, o funcționalitate foarte precisă : ele sînt menite să asigure, mai presus de toate, un perfect unison de gîndire și simțire al tuturor participanților — compozitor, interpret, spectator ; ele vizează, evident, o eficientă etică superioară.

Întrebarea pe care mi-o pun — și pe care o întăresc, din păcate, și unele semnale îngrijorătoare ale orchestrelor din țară — e, dacă *toate* lucrările, cuprinse — cu atîta trudă ! — în concertele semicentenarului, dispun într-adevăr de forța de înrîurire reclamată de un asemenea prilej. Mi-e teamă că nu. În concertele în cauză s-au cîntat și lucrări palide, în care realizarea consecventă a unui principiu structural s-a făcut cu prețul pierderii virtuților expresive ale muzicii ; s-au cîntat lucrări denumite pretențios „oratorii" sau „cantate" și care, nefiind nici una nici alta și lipsindu-le suflul simfonic autentic, tîrăsc după un cor chinuit o orchestră greoaie și inutilă ; sub dedicația — foarte angajantă, după părerea mea — „lucrare închinată Partidului Comunist Român", au fost prezentate pagini de factură vădit experimentală, stîrnind nedumerirea — iar uneori chiar nemulțumirea — unui public incapabil să stabilească o legătură, cît de precară, între ceea ce ascultă și împrejurarea care i-a reunit pe toți în acea sală...

Desigur, se poate obiecta astfel : compozitorul — se știe — este suveran deplin în tot ce privește modalitatea de realizare a temei propuse, iar întrucît nici o rețetă nu poate veni să limiteze această libertate, rezultă în mod necesar că orice rezervă, privind opțiunea sa pentru o soluție sau alta, nu poate fi decît neavenită. În cazul de față, în sfera tematică pe care o presupune sărbătoarea partidului, ar însemna deci să fie primite — ca oportune în egală măsură — lucrări realizate în nu importă ce fel de tehnică.

Așa să fie oare ?

Este binecunoscută poziția conducerii partidului nostru — exprimată fără echivoc chiar de tovarășul Nicolae Ceaușescu — privind libertatea de creație. Dar tot atît de clar este stabilită și libertatea de opțiune a celor care folosesc această creație.

Se mai știe, pe de altă parte, că instituțiile noastre muzicale organizează în mod curent — și o vor face și în viitor — concerte, audiții, prezentări ale unor opere sub formă de concert etc., pentru a da posibilitatea autorului, publicului, specialiștilor să-și verifice și să-și confrunte opiniile.

Dar concertele din cadrul acțiunilor de întîmpinare a semicentenarului nu sînt — după părerea mea — locul cel mai propice pentru asemenea experimente. Nu numai că o bună parte din public nu este cel obișnuit (la marile noastre sărbători obișnuiesc să vină în sălile de concerte și cei mai puțin familiarizați cu ele), dar și abonații chiar, simțind caracterul deosebit al acestor concerte, este posibil să refuze să urmărească o muzică a cărei primă audiție — tocmai într-o asemenea seară —

apare ca derutantă. De altfel, reacția publicului în asemenea împrejurări nu prea se lasă așteptată.

Este vorba, de bunăseamă, de o problemă mai generală, dar care într-un asemenea context capătă un caracter de acută actualitate. Am avut și altădată prilejul de a-mi exprima o convingere — care, deși personală, nu e prin asta mai puțin profundă — și doresc să o reafirm și aici : în preocuparea de a asigura muzicii noastre un caracter cît mai contemporan — sau, cum ar fi spus Stravinsky, chiar „postcontemporan" — n-ar trebui să neglijăm prezentul. Or, prezentul acesta înseamnă, între altele, și orchestrele noastre de astăzi — care, nu se știe de ce (?), nu vor să ne cînte — și publicul nostru, care, cîteodată, refuză să ne înțeleagă...

În acțiunea de organizare a manifestărilor muzicale închinate semicentenarului, consider că organele de difuzare nu au căpătat sprijin suficient nici din partea Biroului secției simfonice și de cameră, care s-a mulțumit să dea — și pentru lucrările scrise special în acest scop — același obișnuit aviz provizoriu „pentru o audiție". Cred că această formulă, într-un asemenea context, nu putea fi decît absolut insuficientă, ea deschizînd calea — în egală măsură — nu numai lucrărilor cu adevărat reușite (care vor rămîne, probabil, în repertoriul de concert), dar și celor care — după o primă audiție — vor fi respinse sau expediate cu un referat nu tocmai măgulitor. Mai mult încă : într-o consfătuire de la C.S.C.A., în care urmau să se coordoneze programele concertelor simfonice din capitală, în ajunul semicentenarului, reprezentanții Uniunii Compozitorilor n-au fost în măsură să ofere decît o listă de titluri admise pentru „o singură audiție", fără a se face nici un fel de diferențieri calitative. Astfel, singurul for competent să ne ajute în întocmirea celor mai semnificative programe — în capitala țării ! — nu prea ne-a putut fi de folos.

Toate aceste considerații nu reprezintă aici decît o părere personală, care poate fi confirmată sau combătută. Cred însă că, prin rezonanța lor specială, aspectele ridicate merită totuși o discuție. Pentru că rămîn convins că împrejurări de felul celei de care a fost vorba constituie un prilej binevenit pentru verificarea, nu a esteticii noastre — cu care toți sîntem de acord — ci a modalităților în care se manifestă concret aceasta la fiecare din noi.

Inițierea de către Televiziunea română, Consiliul Central al U.G.S.R., Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Compozitorilor a concursului „Cîntare patriei" închinat aniversării semicentenarului P.C.R. a constituit un bun prilej pentru demonstrarea nivelului la care au ajuns aceste formații de amatori.

Rolul competiției „Patrium Carmen" este însă nu numai acela de a prezenta calitățile vocale tehnice ale ansamblurilor ci și de a dovedi însușirea unui repertoriu vast, cît mai diversificat.

Pentru a veni în sprijinul celor ce iau parte la acest concurs, Uniunea Compozitorilor, cu

Volume de muzică corală apărute cu prilejul Semicentenarului P.C.R.

ajutorul unor instituții de difuzare și tipărire, respectiv Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România, au editat cinci volume de piese corale. Acestea cuprind majoritatea lucrărilor scrise de compozitori, membri ai Uniunii Compozitorilor, profesori de muzică și amatori, în cinstea marii sărbători.

Astfel, formațiile de amatori care iau parte la concursul de care vorbeam au ocazia să pre-

zinte în primă audiție o parte din aceste creații. Dar, nu numai atît, volumele editate vor constitui sursa din care își vor putea îmbogăți repertoriul și participanții celor patru festivaluri de muzică corală : festivalurile Kiriac (Pitești), Vidu (Lugoj), Ciprian Porumbescu (Suceava) și Dima (Brașov).

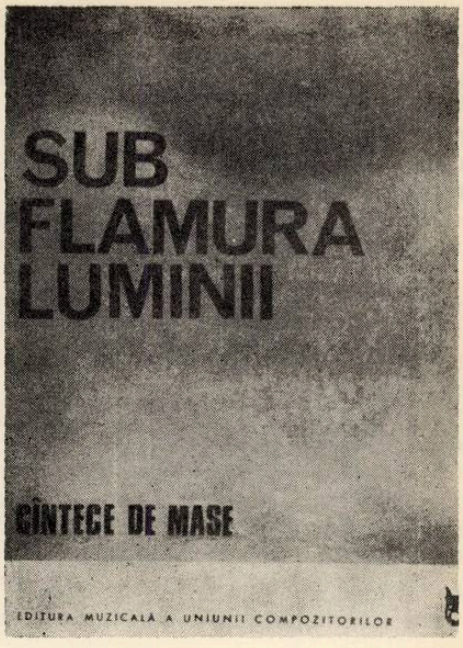
Culegerea publicată de Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, purtînd titlul *„Sub flamura luminii"*, cuprinde lucrări foarte diverse ca structură muzicală, de la cea mai simplă la cea mai complexă.

Compuse pentru formații fie a capella, fie cu acompaniament, lucrările prezintă o tematică variată : slavă Partidului (Ion Alexandrescu, I.D. Chirescu, Emil Lerescu), țării (D.D. Botez, Constantin Arvinte, Zaharia Popescu, George Derițeanu, Constantin Palade), păcii (Wilhelm Demian), momente din lupta Partidului nostru pentru libertate : închisoarea Doftana (Teodor Bratu), elanuri tinerești (Radu Paladi, Gheorghe Bazavan) ; în volum se află și cîntece ale naționalităților conlocuitoare : germani și maghiari (Norbert Petri și Birtalan Jozsef).

Scriitura clară, degajînd o mare melodicitate, poate fi urmărită în piesele semnate de Ioan D. Chirescu, Florin Comișel, Radu Paladi, Achim Stoia, Hilda Jerea sau Mircea Neagu.

Unele din lucrările prezentate se remarcă printr-o structură armonică și ritmică în care elemente folclorice transpar cu ușurință (Ioan Alexandrescu, Constantin Palade, Sergiu Sarchizov, Doru Popovici, Sava Ilin).

„Cîntare Partidului" — culegerea de cîntece patriotice, editată în cinstea celei de a 50-a aniversări a P.C.R. de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă — Casa centrală a creației populare, cuprinde lucrări cu caracter de imn sau de cîntec de mase. Melodiile de suflu larg susținute de armonii ce îmbogățesc o



nuanțată paletă sonoră, aparțin unor compozitori ca : I.D. Chirescu, Theodor Bratu, Gheorghe Dumitrescu, Dimitrie Cuclin, Zoltan Aladar, Doru Popovici, Liviu Ionescu, etc. Acestor nume li se adaugă cele ale unor cunoscuți și inspirați poeți ca : Adrian Păunescu, Nichita Stănescu, Tiberiu Utan, Vlaicu Bîrna, Nicolae Tăutu, Nina Cassian, Eugen Frunză și alții.

Trei din volumele de piese corale au apărut cu concursul Consiliului Central al U.G.S.R., fiind alcătuite și îngrijite de profesorul Nicolae Chițoran. Unul dintre acestea se compune din lucrări închinate semicentenarului și e intitulat „Sub stindardul gloriosului Partid". Corurile întrunite aici sînt destinate unor formații de profil variat: coruri à cappella și cu acompaniament, pentru voci bărbătești, voci egale, piese solistice sau pentru cor mixt.

Şi aici sînt prezentate cîntece evident influenţate de folclor atît în ritmuri cît şi în melodică (Ioan Alexandrescu şi George Derieţeanu). Caracterul de slavă, sărbătoresc, ce predomină piesele acestei culegeri create de compozitori ca : D.D Botez, Achim Stoia, Laurenţiu Profeta, Gheorghe Bazavan, Norbert Petri, Constantin Arvinte şi dirijori de coruri, subliniază scopul omagial al acestui volum.

Sub titlul „*Vînt de vară călător*" sînt înmănunchiate piese corale pentru formaţii camerale, cu o tematică diversă : cîntece de dor (Costică Andrei, Ion Marian), de dragoste (Florin Comişel, Cornel Arion), altele avînd ca subiect de inspiraţie plaiul românesc (Liviu Dandara, Doru Popovici). Multe din lucrările acestei culegeri sînt pe versuri populare (Costică Andrei, D.D. Stancu, Radu Zamfirescu, Constantin Romaşcanu, Achim Stoia, etc.), altele doar în stil popular ca melodie, metru, text (coruri de Gheorghe Dumitrescu, Vasile Timiş, Claudiu Negulescu) ; acestora li se adaugă şi prelucrări de folclor (Ion Alexandrescu, Ilie Micu). Măiestria realizării melodiilor doinite, de joc, de colind, dovedeşte asimilarea profundă de către compozitori a cîntecelor poporului.

Volumul, cuprinzînd muzică corală pentru formaţii în voci egale şi grupuri vocale — „*Ce te legeni teiule ?* este asemănător prin conţinutul său cu cel anterior. Influenţa melodiilor şi ritmurilor populare, textele de origine folclorică sau prelucrările unor astfel de melodii formează mozaicul viu colorat al creaţiei noastre corale, Dintre cei care semnează aceste lucrări sînt : Gheorghe Dumitrescu, George Marcu, Costache Palade, Sava Ilin, Gheorghe Stănescu, Ştefan Andronic.

Toate acestea, ca şi piesele cuprinse în volumele prezentate anterior, dau posibilitatea abordării de către formaţiile de amatori a unui repertoriu bogat şi de largă cuprindere artistică.

ANA RALUCA ANDREESCU

Televiziunea şi definirea valorilor artistice în conştiinţa maselor

Valoarea unei opere de artă este determinată, în ultimă instanţă, de gradul recepţionării ei în bagajul spiritual şi de sensibilitate al publicului, al societăţii. Procesul de asimilare a creaţiilor artistice în conştiinţa maselor nu se realizează, însă la întîmplare, spontan. El are determinări obiective în însăşi evoluţia fenomenelor sociale şi, implicit, de conştiinţa generală a maselor, desemnînd raportul dialectic dintre operă şi public, dintre artistul creator şi factorul de recepţie al operelor sale, dar şi subiective—uneori cu valoare determinantă— în ceea ce priveşte varietatea, oportunitatea şi eficienţa modalităţilor — specifice fiecărui gen de artă—prin care se materializează. La noi, anii socialismului, ani de adînci prefaceri sociale, au introdus criterii noi, de amplă rezonanţă umană, în acţiunea de valorificare a culturii şi artei la scara întregii societăţi, în folosul întregii societăţi. O vastă reţea de instituţii cultural — estetice, cu ramificaţii multiple în practica mişcării artistice profesioniste şi de amatori perpetuează, consolidează prin forţa unui conţinut nou, adecvat profilului spiritual al societăţii socialiste şi izvorîte din aceasta, modalităţi consacrate de răspîndire a culturii. Cine a putut urmări, chiar şi numai parţial, manifestările deosebit de dense şi, în acelaşi timp ample, prilejuite de concursurile artiştilor amatori (concerte, spectacole de teatru, de brigăzi artistice, expoziţii etc.) inchinate gloriosului semicentenar al Partidului nostru şi-a dat, cu siguranţă seama de forţa creatoare irezistibilă, de entuziasmul artistic al unui popor, într-adevăr stăpîn şi liber în ţara lui.

De cîţiva ani, tradiţionalelor mijloace de răspîndire şi impunere a valorilor artistice li s-a adăugat unul aproape miraculos, a cărui eficacitate extraordinară este dată de aderenţa marelui public, aderenţă ce depăşeşte toate cotele anterioare ale participării la fenomenul artistic. Rămîne această realitate un motiv de îndreptăţită satisfacţie, dar — înainte de orice — o obligaţie şi răspundere imense în elaborarea şi aplicarea unor riguroase criterii de selecţie şi echilibru,ţinînd seama de necesitatea satisfacerii unei mari diversităţi de preferinţe şi capacităţi de recepţie. Aceste probleme se pun pe ansamblul Televiziunii dar şi în cadrul fiecărui sector al său în parte, iar muzica — evident — dată fiind rezonanţa sa profundă în inimile tuturor, nu se poate sustrage.

Ceea ce vor aceste rînduri este să releve principiile şi căile concrete prin care muzica micului ecran îşi aduce contribuţia la pătrunderea valorilor culturii naţionale şi universale în conştiinţa telespectatorilor, la înnobilarea lor morală şi spirituală.

A mulţumi în acelaşi timp pe spectatorul neformat şi pe intelectual, pe muzicianul sau artistul de profesie este una din obligaţiile permanente şi diferite ale emisiunilor muzicale (în cazul muzicii populare, de exemplu, dacă prima categorie solicită numai divertismentul, cea de a doua aşteaptă să i se ofere folclor autentic, cules şi reprezentat într-un cadru neartificializat). Soluţia aleasă a fost aceea a coexistenţei celor două „tipuri" de emisiuni, într-un raport ce se află în permanentă modificare sau mai bine zis *evoluţie*. Cuvîntul la ordinea zilei este adîncirea, consolidarea funcţiei culturale a emisiunilor, în defavoarea facilului,

a acelor manifestări presupuse distractive, dar în fond exterioare muzicii adevărate. Nevoia de divertisment poate și trebuie satisfăcută cu mijloacele artei autentice, indiferent de genul abordat. Ceea ce fac cu insistență emisiunile este să *devanseze* gustul, încercînd să determine formarea unor preferințe estetice evoluate. Și rezultatele nu se lasă prea mult așteptate : în ultima vreme, începînd cu transmiterea principalelor manifestări ale celui de al V-lea Concurs și Festival „George Enescu", trecînd peste zilele „Cerbul de aur" și continuînd cu unele ample emisiuni dedicate marelui eveniment de la 8 Mai, ierarhia preferințelor a demonstrat mutații profunde în capacitatea telespectatorilor de a recepta marea artă.

Iată de pildă amplul concurs — coral interjudețean „Cîntare patriei" care a determinat o efervescență fără precedent în mișcarea corală românească.

Cele 120 coruri care s-au prezentat pînă acum pe scena concursului, întrunind peste 13. 000 de artiști amatori și un număr de zeci de milioane de telespectatori, au demonstrat evident oportunitatea acțiunii, dar mai presus de aceasta, valabilitatea unei forme de activitate artistică cu adînci și îndelungate tradiții în spiritualitatea românească, entuziasmul creator al unui popor angajat ireversibil pe drumul afirmării și consolidării sale socialiste. Participînd la repetițiile multora dintre aceste formații, asistînd cu regularitate la desfășurarea concursului am avut, deseori, fără exagerare, imaginea unui amplu imn de slavă închinat Patriei și Partidului, un imn închinat libertății și demnității cucerite cu jertfe.

Educația estetică-muzicală face obiectul cîtorva cicluri de emisiuni a căror regularitate asigură continuitatea și permanența desfășurării evolutive a unor idei și fenomene ale istoriei artei sunetelor. Albumul compozitorilor români, Stagiunea lirică-coregrafică, Ateneu, Gala marilor interpreți români — cîteva din „ciclurile pilon" ale acestei acțiuni de amploare ce urmărește răspîndirea cunoștințelor muzicale în rîndul categoriilor largi de telespectatori, emisiuni în care materialul educativ, conceput cu maximă exigență profesională, constituie argumentul unor rubrici de televiziune atractive : informarea iubitorilor de muzică asupra succeselor școlii muzicale românești de compoziție și interpretare ; comentarii în problemele istoriei și esteticii muzicale, întîlnirea cu marile valori clasice și moderne universale, cu numele celor mai populari compozitori și interpreți.

În contextul emisiunilor muzicale ale Televiziunii se poate vorbi cu îndreptățire despre *primatul valorilor* naționale. Afirmînd aceasta nu ne gîndim numai la emisiunile de muzică populară — ce au implicit o asemenea menire (Rapsodia română, Interpretul preferat, Fîntîna dorului, Rapsozi populari, Instrumente populare la români — și multe altele) — ci la ansamblul emisiunilor în care, indiferent de gen, fenomenul românesc este precumpănitor atît sub raportul creației cît și al interpretării.

Pornind de la ideea că a cunoaște arta universală înseamnă în primul rînd a cunoaște arta propriului tău popor, s-a conferit emisiunilor un pronunțat caracter național, ceea ce vine în chiar sprijinul eficienței receptării operei de artă atîta vreme cît telespectatorul găsește în ea „un peisaj familiar", făcînd parte din spiritul și sensibilitatea sa.

În sfîrșit, un ultim aspect pe care l-aș dori evidențiat este rolul Televiziunii în descoperirea și afirmarea talentului unor tineri interpreți.

Este binecunoscut spre exemplu interesul pentru *Steaua fără nume;* acum ediția de muzică populară a acestui concurs — *Floarea din grădină* — ne oferă prilejul să constatăm cît de bogat și valoros este rezervorul interpreților noștri populari și ce comori de artă națională autentică păstrează și transmit ei posterității.

Am schițat aici, inevitabil, doar cîteva dintre modalitățile prin care Televiziunea înțelege să se facă purtătoare a valorilor muzicii, să devină factor activ în determinarea profilului cultural al omului noii noastre societăți. Modificările profunde petrecute în conștiința poporului nostru în anii socialismului, setea lui de cultură, receptivitatea lui, verificată de secole, pentru frumos, sugestiile și îndemnurile rezultate din documentele de înaltă valoare principială ale Partidului, toate acestea impun și vor impune în viitor liniile, direcțiile orientative ale unei activități complexe, dar prin aceasta cu nimic mai puțin frumoase și angajante.

VASILE DONOSE

MIHAIL JORA

În ziua de 10 mai 1971 s-a stins din viață, după o îndelungată și grea suferință, Mihail Jora, ilustru maestru al muzicii românești, Artist al Poporului, Erou al Muncii Socialiste, membru titular al Academiei Republicii Socialiste România, mare compozitor, profesor cu o puternică înrîurire în formarea multor generații de muzicieni, militant de frunte pentru înflorirea culturii noastre muzicale.

Născut la 2 august 1891 la Roman, Mihail Jora a studiat la Conservatorul din Iași, desăvîrșindu-și pregătirea artistică la Conservatorul din Leipzig sub îndrumarea lui Max Reger, Robert Teichmüller și Stephan Krehl, și la Paris ca discipol al lui Florent Schmitt.

Încă din anii tinereții, Mihail Jora și-a dăruit întregul său talent operei de făurire a școlii moderne românești de compoziție. El a activat cu pasiune și fermitate, alături de George Enescu și de alți muzicieni de seamă, pentru ridicarea prestigiului culturii muzicale naționale, pentru afirmarea ei pe plan universal. Convins că muzica își află adevărata împlinire prin răspîndirea ei în straturile largi ale publicului, Mihail Jora a luptat neobosit pentru înfăptuirea idealurilor umaniste și democratice ale artei autentice.

Compozitorul Mihail Jora a dăruit culturii noastre o operă de larg orizont tematic, cu bogate și profunde semnificații, realizată cu o înaltă măiestrie artistică. Puternica sa originalitate, sensibilitatea poetică izvorîtă din spiritualitatea poporului nostru, definesc lucrările create de el timp de șase decenii. Mihail Jora rămîne în cultura noastră muzicianul complex, autorul unor mari creații simfonice și de muzică de cameră, deschizătorul de drumuri în domeniul baletului și al liedului românesc. Privelişti moldovenești, Simfonia, Cvartetele, Sonatele, **baletele** La piață, Demoazela Mărioța, Curtea veche, Cînd strugurii se coc, Întoarcerea din adîncuri, Hanul Dulcineea, **precum și cele peste o sută de lieduri pe versuri de poeți români constituie momente deosebit de importante și valori de seamă pentru afirmarea creației românești în viața muzicală a veacului nostru.**

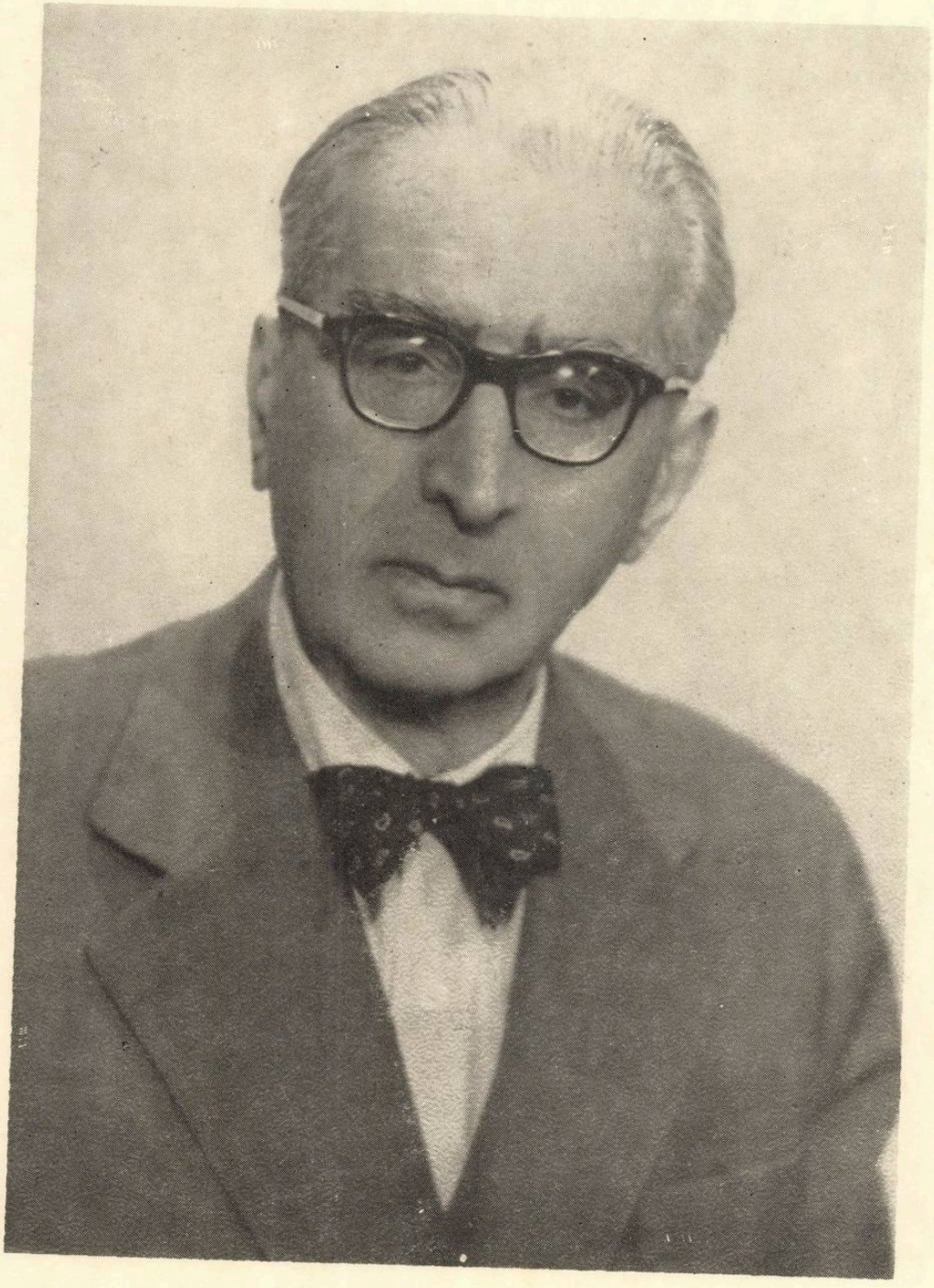
Activitatea pedagogică desfășurată de Mihail Jora a însemnat o contribuție de mare valoare pentru destinele muzicii românești. Dirijor, pianist, critic muzical, membru fondator al Societății Compozitorilor Români, membru în Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, prim director muzical al Radiodifuziunii Române, rector al Conservatorului din București, Consilier al Filarmonicii și Operei Române, Mihail Jora a impulsionat necontenit viața muzicală a țării noastre.

Marile sale merite artistice au fost recunoscute prin atribuirea Premiului de compoziție „George Enescu", a Premiului național al Academiei Române, a Premiului de Stat al Republicii Socialiste România precum și a Premiului Internațional Herder. De asemenea, a fost distins cu înalte ordine și medalii ale Republicii Socialiste România.

Mihail Jora rămîne o pildă de integritate morală, exigență profesională și omenie.

Prin dispariția sa, cultura românească suferă o mare și dureroasă pierdere.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
RADIOTELEVIZIUNEA ROMÂNĂ



Mihail Sora

ION DUMITRESCU

Din Jora nu va pieri niciodată nici creatorul, nici dascălul şi nici omul

Cu melancolia clipei de faţă în suflet, mi-aduc aminte despre lucruri pe care timpul le-ar fi devorat nesăţios, dacă vibraţia lor nu s-ar fi încrustat adînc, în fiinţa mea.

Bătrînul Castaldi îşi trăia amurgul, coborînd grăbit panta. Din dragostea de viaţă şi entuziasmele lui nu mai rămăsese decît un trup ros de boală şi obosit, care-şi purta neliniştile între Cîmpineanu şi cafeneaua Corso, în Bucureştiul care luneca spre zarea sumbră a războiului ce se pregătea, încet, la orizont. Eram tînăr, visam, ardeam de pasiune, trăiam pentru idealurile şi arta pe care mă hotărîsem s-o slujesc. Eram nelipsit de lîngă venerabilul dascăl, care mă iubea.

Şi într-o zi, din dragostea lui Castaldi, am trecut în grija profesorului Mihail Jora. Urcam încă o scară — şi clasa era mică, iar în jurul pianului ne strîngeam ca atraşi de magnet, lîngă maestrul cu reputaţie de om sever, intransigent, drept şi punctual ca un ceasornic de precizie ; aparent — fiindcă Mihail Jora era cel mai bun, cel mai blînd, cel mai generos, cel mai plin de omenie şi atenţii — un adevărat prieten, de care aveam atunci atît de mult, nevoie.

După un timp ne-a poftit acasă, în strada Silvestru, şi-am început lecţiile de compoziţie — cu fugă, forme, orchestraţie — predate meticulos şi cu severitate.

Eram, laolaltă, firi şi caractere mult diferite ; un curcubeu de temperamente şi elanuri : Paul Constantinescu, cel mai mare dintre noi, conştiincios, măsurat, îndîrjit la lucru, Constantin Silvestri, răbufnind iremediabil peste sisteme şi uzanţe, Dinu Lipatti, — mezinul — plăpînd, timid, cuminte şi protocolar, fratele meu, tumultuos, romantic, şi cu mine. Mai tîrziu, în 1945, cu ocazia aniversării Societăţii Compozitorilor Români, al cărei membru fondator şi vicepreşedinte era, scriam în volumul omagial despre profesorul meu, cu entuziasmul care nu s-a schimbat cu nimic de atunci :

„Marii dascăli, marii îndrumători au avut întotdeauna suflete mari şi inimi generoase, deschise larg şi fără rezerve tuturor care le cercetau. Mihail Jora nu s-a dezmînţit niciodată pe sine. Din dragoste pentru elevi şi-a pus şi timpul său liber, preţios, în afară de cursul oficial, la dispoziţia lor. Mihail Jora, ca nimeni altul, ştia să fie ocrotitorul drept al celor ce meritau, ştia cum să ajute, ştia cum să îndrumeze. O făcea cu părintească grijă. Sub impulsul şi directivele sale, elevii au apucat pe un drum bun, sănătos, robust. În jurul său s-a născut o şcoală de muzică românească, al cărei şef rămîne".

„Din Jora nu va pieri niciodată nici creatorul, nici dascălul şi nici omul. Toţi cei ce am înţeles zîmbetul său părintesc şi forţa sa morală, am alergat întotdeauna la el, cu toate entuziasmele, cu toate elanurile, cu tot zbuciumul şi tulburarea tinereţii. Şi întotdeauna, sfatul i-a fost bun, iar mărinimia întreagă".

Cei cîţiva ani, în care i-am urmat cu pasiune cursul, au trecut prea repede, dar timpul a fost îndeajuns ca să ne încredinţeze fiecăruia, după puterea şi înclinarea sa firească, făclia, pe care o primise la rîndu-i, în tinereţe, de la Max Reger, de la Krehl, de la Teichmüller.

Compozitor, profesor, dirijor, pianist, critic, animator al vieţii muzicale — artist, pe atunci în floarea maturităţii, întreţinea flacăra cu tot talentul, experienţa şi inegalabila văpaie a inimii şi minţii lui.

Dorea, se străduia şi reuşea să ţină făclia cît mai sus, aplaudat de foarte mulţi, contestat de unii — în ciuda indiferenţei şi inerţiei unor oficiali, pe care nu i-a cruţat niciodată. Pentru că, Jora era un om iute, aprig, netolerant faţă de impertinenţă, minciună şi infatuare — ca strămoşii direcţi — hatmanii lui Ştefan cel Mare — dar bun, înţelept şi nobil cavaler, fără frică şi fără reproş.

În 1916 şi-a amestecat sîngele cu pămîntul peste care nu s-a putut trece, la Mărăşeşti.

Spunea fiecăruia, drept, în faţă, ce credea şi de cele mai multe ori suporta consecinţele.

Mihail Jora a trăit modest, la rău şi la bine înconjurat de prieteni devotaţi şi iubitori.

Şi mi-aduc aminte cum, din ucenic, i-am devenit coleg la Conservator şi prieten de inimă.

Peste anii cumpliţi ai războiului s-au revărsat apoi încet, zorile noi — şi în faptul dimineţii, în care soarele topea umbrele, ne-am regăsit cu toţii strînşi în Uniunea compozitorilor. Generaţii înflăcărate, talente multe, muncă, probleme...

Profesorul, academicianul, membru în Comitetul de conducere al Uniunii, a rămas acelaşi entuziast, dîrz, neclintit în crezul său artistic, sfătuitorul tuturor, prieten şi binevoitor tinerilor, încrezător, pînă la sfîrşit, în destinele şi biruinţa muzicii româneşti, pildă de urmat, model de om şi de artist.

Luciditatea, subţiimea modernă, umorul, spiritualitatea, verva conferă muzicii lui Mihail Jora originalitate, dar hărăzit puţinilor aleşi ai artei.

Sfîrşitul îl găseşte sus, pe platforma consolidată o viaţă întreagă, fără ocolişuri şi contraziceri ; Artist al Poporului, profesor universitar emerit, Erou al muncii socialiste, deţinător de premii naţionale şi internaţionale.

După o lungă şi grea — poate prea lungă şi prea grea — suferinţă pe care a bravat-o cu aceeaşi nobilă bărbăţie, Mihail Jora primeşte cadenţa finală în apoteoza împlinirilor profesionale şi omeneşti.

Autorul unei opere bogate, valabile, ale cărei scînteieri vor ajunge departe peste timp, deschizător de drumuri și orizonturi noi, îngemănat cu tradiția mare a muzicii, înflorind proaspăt și nou din seva folclorului, Mihail Jora adaugă o pagină importantă istoriei muzicii românești.

Anii luminoși ai ultimelor decenii și-au răsfrînt din plin incandescența asupra vieții și activității acestui artist, care a știut să iubească mai presus decît orice arta lui, oamenii și țara în care s-a născut.

În acest început de eră nouă, muzica românească, întreaga noastră cultură înscriu pe frontispiciul strădaniilor și izbînzilor, numele ilustrului muzician, Mihail Jora.

Mă înclin în fața eminentului îndrumător, a neuitatului prieten, a admirabilului om. El este și va rămîne, între noi toți, unul din cei mai mari și cei mai buni.

Să primească, prin mine, omagiul, recunoștința și eternele aduceri aminte, din partea compozitorilor și muzicologilor noștri.

POMPILIU MACOVEI

O filă de istorie bogat împlinită

Un doliu adînc învăluie astăzi muzica românească... În umbra sa se adună, îndureraţi, toți cei pentru care numele lui Mihail Jora înseamnă mai mult decît un om de seamă, o personalitate de frunte a artei muzicale contemporane ; căci Mihail Jora reprezintă — fără îndoială — o epocă în dezvoltarea culturii noastre muzicale, un răstimp de peste o jumătate de veac, în care rolul său a fost precumpănitor.

Prieten apropiat al lui George Enescu, Mihail Jora a fost—alături de marele său contemporan — unul din pilonii muzicii românești din prima jumătate a secolului, etapă în care școala națională de compoziție și-a consolidat un nivel profesional de ținută cu adevărat europeană. În slujba acestui scop, Mihail Jora nu și-a cruțat forțele, făcîndu-și simțită prezența pretutindeni unde îl chema avîntul constructiv al tinerei muzici românești : ca fondator și vicepreședinte al Societății Compozitorilor Români, director muzical al Radiodifuziunii, profesor și rector al Conservatorului, dirijor, pianist, critic muzical și — mai presus de toate — compozitor.

Personalitatea lui Mihail Jora în creația noastră componistică se distinge, deopotrivă, printr-o profundă originalitate a gîndirii sale muzicale, ca și prin apartenența organică la melosul românesc. Deschizător de drum în domeniul baletului și al liedului, autor de remarcabile lucrări simfonice, camerale și corale, Mihail Jora s-a distins printr-o pilduitoare măiestrie artistică, sensibilitate, probitate și modestie. Intuind ca nimeni altul, în modalitatea specifică a baletului, peisajul spiritual al poporului nostru, Mihail Jora rămîne totodată neîntrecut în tălmăcirea sensurilor celor mai profunde ale poeziei românești moderne. Pe de altă parte, influența stilului său asupra creației muzicale a contemporanilor poate fi urmărită în cele mai diverse direcții. Pentru că, pe cît de atent a fost ca pedagog, în privința revelării personalității autentice a elevilor săi, pe atît de puternic a acționat asupra acestora exemplul nemijlocit al propriei sale muzici.

Privind în jur, în aceste clipe de adîncă întristare, la toți cei ce ne-am strîns aici cu inimă grea, ne dăm seama că — fiecare în felul său — îi sîntem obligați maestrului Jora pentru marile și de neuitat virtuți, pe care le-a dăruit, cu generozitate, de-a lungul întregii sale vieți. Pe unii i-a deprins meșteșugul compoziției, pentru ca apoi — după ce au devenit ei înșiși compozitori — să-i îndrume, discret, în spiritul celor mai bune tradiții. Însăși prezența sa copleșitoare, în miezul vieții muzicale, a exercitat asupra colegilor de breaslă, de toate vîrstele, o netăgăduită înrîurire. Marele public s-a împărtășit din arta lui Mihail Jora — compozitorul, dirijorul, pianistul — la fel cum pana sa alertă de cronicar muzical, cu vervă nu rareori acidă, a educat — timp de decenii — generații de cititori, determinînd un puternic curent de opinie în favoarea tinerei muzici românești, în pofida indiferenței cercurilor oficiale din trecut. Importante instituții de stat — Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Ministerul Învățămîntului, Uniunea compozitorilor, Radiodifuziunea, Conservatorul — au simțit din plin sprijinul său competent, spiritul său de intransigentă principialitate, trăsături caracteristice ale activității desfășurate în diferite funcții ce i-au fost încredințate. În sfîrșit, de exemplul unei vieți de ireproșabilă ținută civică, de calda omenie pe care o înfățișare aparent severă nu reușea s-o ascundă, de vorba-i precisă și plastică, colorată într-o tentă de inimitabilă savoare moldovenească, au beneficiat toți cei care au avut privilegiul să se afle în preajma sa.

Cuvintele — oricît de meșteșugite — pe care le-am putea rosti aici, în această tristă împrejurare, sînt, desigur, neputincioase să exprime justa dimensiune a unei vieți de muncă severă și neobosită, consecvent închinată muzicii românești.

Mihail Jora este o filă de istorie bogat împlinită a culturii noastre.

Lui, marelui muzician patriot, omului și creatorului de înaltă vibrație intelectuală îi aducem un ultim și pios omagiu de recunoștință.

AL. PHILIPPIDE

Un mare făuritor al frumuseţii muzicale

Deplîngem aici plecarea pentru totdeauna dintre noi a unui mare creator de frumuseţi ale artei muzicale. Cercetători pricepuţi au comentat încă de mult în adîncime şi vor comenta desigur şi de-acum înainte cu şi mai multă amploare opera lui Mihail Jora, inepuizabilă ca putere de sugerare şi ale cărei drumuri savant şerpuite, cu enigmatice ocoluri, duc întotdeauna spre o strălucitoare apoteoză sonoră.

Viguroasa sa personalitate, atît de accentuată în creaţia sa artistică, se arăta şi în activitatea sa ca membru al Academiei Române. Timp de peste cincisprezece ani am avut cinstea şi mulţumirea să-i fiu coleg la Secţia de literatură şi artă a Academiei. Mihail Jora a fost patru ani preşedintele subsecţiei de artă a Secţiei noastre, apoi, după strîngerea laolaltă a scriitorilor, muzicienilor şi artiştilor plastici, academicieni într-un singur mănunchi, el a fost în permanenţă membru al biroului Secţiei.

Spiritul său ascuţit şi cultivat, de-o mare tărie morală, ferm în convingeri, întotdeauna cu justeţe şi pătrundere critică, se făcea simţit în discuţiile noastre şi de-atîtea ori în sugestiile pe care, pentru lămurirea multor chestiuni delicate, le dădea cu concizie în gînduri şi cu sobrietate în expresie, şi foarte adesea cu un umor ce îndemna la echilibru şi la măsură.

Contribuia în chip adînc la toate acestea firea sa în care devotamentul faţă de valorile încercate ale trecutului se îmbina armonios cu năzuinţa de înnoire sănătoasă, fără ruperea rădăcinilor trainice. Stînd de vorbă cu dînsul, ascultîndu-i părerile, această trăsătură caracteristică a individualităţii sale ca om şi ca artist, apărea întotdeauna cu putere. Şi fără să vrei, cunoscîndu-i muzica, observai imediat o corelaţie între felul său ferm şi mlădios totodată, de a gîndi şi de a se exprima şi muzica sa cu asprimi şi mlădieri asemănătoare. Legătura aceasta de structură dintre om şi operă îmi întăreşte şi mai mult convingerea că opera lui Mihail Jora va însemna, ca să parafrazez titlul uneia dintre lucrările sale cele mai pline de înţelesuri, o continuă întoarcere din adîncuri către Cîmpiile Elizee ale Frumosului suprem, pe acolo unde nu curge fluviul uitării.

În numele Prezidiului Academiei Române, în numele Secţiei de artă şi literatură a Academiei, precum şi în numele meu personal aduc un ultim şi emoţionant omagiu marelui muzician.

IRINEL LICIU

Maestru al baletului românesc

În muzica de cameră, în muzica simfonică, în muzica destinată scenei, Mihail Jora a creat adevărate modele ale genului. Bogata sa inspiraţie, alimentată de ritmurile şi melodiile populare, înalta măiestrie a compoziţiilor sale, unda de optimism şi umor, ca şi gravitatea melodioasă a lucrărilor sale, — toate acestea ne-au dovedit de-a lungul anilor complexitatea mereu împrospătată a unei personalităţi de prim rang, prezenţa copleşitoare şi plină de farmec a unui om care a filtrat prin talentul său artistic întreaga bogăţie a vieţii, restituind-o sub forma unei arte care ne-a subjugat sufletele.

Pentru scena Operei Române din Bucureşti, cele patru balete scrise de Mihail Jora — *Curtea Veche, La piaţă, Cînd strugurii se coc,* şi *Întoarcerea din adîncuri* — rămîn lucrări de bază, adevărate trepte de dezvoltare a baletului românesc. Cei ce au avut fericirea de a le interpreta, vor recunoaşte întotdeauna virtuţile adînci ale acestei muzici complexe, ale acestei arte care se lăsa mereu descoperită, în straturile ei succesive, pe măsură ce era reluată, adică cu fiecare spectacol. Pe cît de melodică pe atît de dansantă, muzica de balet a lui Mihail Jora reprezintă pragul acela de mare graţie, locul privilegiat în care două arte — una a sunetului, cealaltă a mişcării — se arată a fi surori, se completează reciproc — în vederea unei depline şi durabile emoţii artistice.

Despărţirea de un mare artist, cum a fost Mihail Jora, nu este niciodată completă. Omul pleacă dintre noi, dar creatorul — care s-a obiectivat de propria sa persoană — continuă să trăiască în mijlocul nostru datorită operelor sale, înzestrate cu o viaţă eternă. Pentru generaţiile care vor urma, Mihail Jora va continua să fie prezent.

VALENTIN TEODORIAN

Creatorul liedului românesc

Excepționalul compozitor de lieduri, Mihail Jora, care așa cum scria în 1934 George Enescu „alchimizează temele folclorului", a militat consecvent pentru orientarea muzicii vocale de cameră către zugrăvirea vieții autohtone dar mai ales pentru valorificarea inepuizabilului tezaur al muzicii noastre populare.

Dezbătînd aspectele principale ale dezvoltării muzicii românești Mihail Jora spunea : „Am speranța că școala românească va fi în curînd un fapt împlinit prin tendința compozitorilor noștri de a scăpa de sub influențele străine și a se apropia cît mai mult de sufletul poporului nostru".

Exigența, rigurozitatea, profunzimea și dăruirea totală, iată cîteva din însușirile care l-au caracterizat pe Mihail Jora. Frumosul se realizează — spunea maestrul — prin adăugarea picătură cu picătură a prinosului nostru sufletesc la patrimoniul existent, îmbogățit de fiecare generație, potrivit darului ei de creație și puterii ei de muncă.

Iată de ce crezuri artistice era animat marele artist. Mulți și-ar putea închipui că drumul creației a fost simplu. Un grup de interpreți ai liedurilor lui Mihail Jora a rămas surprins cînd la o întîlnire de lucru prin anul 1958, maestrul, referindu-se la proaspăta sa creație, *Pasărea înaltă* pe versurile regretatei Mariana Dumitrescu, a exclamat cu ochii înrourați : „S-ar părea că în sfîrșit am găsit calea". Și el scria lied de 40 de ani !

Iată exigența și modestia unite în acest exemplu sublim.

GEORGE SBÂRCEA

Maestrul Jora, așa cum l-am cunoscut

Jora, „meșterul", cum îi spuneau discipolii și cum îi plăcea lui însuși să fie chemat, fiindcă el, care era *domn* în tot ce gîndea și săvîrșea, socotea apelativul „domnule", ca și pe cel de „maestre", prea convenționale și prea distante pentru dragostea ce-o dăruia oamenilor, mi-a prilejuit un lung șir de convorbiri. În cursul lor s-au înfiripat, treptat, cele peste două sute de pagini ale cărții pe care am scris-o despre viața și opera lui *) Deși cartea poartă semnătura mea, ea îi aparține, într-o mare măsură, și lui Jora, deoarece el m-a călăuzit, cu infinită răbdare și cu un fel de ironică detașare de propria sa biografie, prin labirintul anilor și deceniilor, îndărăt în timp, către sursele conștiinței unei mari personalități a artei și culturii naționale.

Dacă am cunoscut de timpuriu muzica lui Mihail Jora și i-am citit, la vremea lor, articolele bătăioase din *Timpul*, în care îi denunța pe filistinii noștri de altădată în „mica lor colivie" grotescă și teribilă, și care toate m-au captivat, ceea ce m-a cucerit însă irezistibil — și lucrul acesta li s-a întîmplat tuturor celorlalți — a fost *personalitatea* muzicianului, a omului de cultură, îmbinînd într-o singură persoană și într-o sinteză cu totul rară atîtea calități și înzestrări, dezvoltate armonios în direcția unică a comunicării cu semenii.

Pe cît de greu este să definești elementele componente a ceea ce numim „personalitate", pe atît de ușoară este perceperea farmecului acestei personalități singulare, care își afirmă coeficientul în ambianța unei epoci și a moravurilor ei. Jora s-a născut într-o lume în prefacere, s-a integrat exemplar în transformările revoluționare ale societății românești, rămînînd mereu în fruntea generației sale, artist și luptător pentru aducerea neamului său și a culturii sale la unison cu marile idealuri sociale ale omenirii din zilele noastre.

Este acesta un miracol al personalității unui mare artist și-al unui mare om, pentru care munca, activitatea, pilda cuvîntului și a faptei au constituit însăși rațiunea existenței.

În timp ce stăteam de vorbă, în camera sa cu pian, cărți și tablouri, din casa de pe strada Silvestru 16 îi observam ochii vii și calzi, care contraziceau necurmat asprimea vorbei, ascuțișul ironiei, seaca înșiruire a faptelor. Dincolo de toate acestea, stăruia o infinită căldură umană, o rară capacitate de duioșie și gingășie, o dată cu efortul permanent de mascare sfioasă a clocotului afectelor după un

*) George Sbârcea, *Mihail Jora. Biografia unui compozitor român din secolul XX.* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor. București, 1969.

vocabular exact și economicos, dar, fără voia Meșterului, mereu savuros prin coloritul lui moldovenesc. Modern, în sensul în care *modo hodierno* înseamnă continua prezență vie în pulsația fiecărei zile și nopți prezente, în problemele lor mari și mărunte, practic, în măsura în care atribuia artei un rol primordial în viața omenească, Jora era, de fapt, un mare romantic, un sentimental în înțelesul nobil și complex al noțiunii. Baletele sale — de la *La piață* pînă la *Hanul Dulcineea,* rămas inedit pînă azi — au toate subiecte romantice, oricît de la zi ar fi tratarea lor muzicală, totdeauna românească, iar marele har de a sugera o ambianță și de a zugrăvi un caracter prin combinarea de sunete aparține de asemenea artistului romantic. Îl ascultam vorbind despre Iași, despre Paul Ciuntu și George Enescu, despre Leipzig și Paris, unde își desăvîrșise cunoștințele profesionale, despre oamenii pe care îi cunoscuse și iubise — sau chiar îi urîse, cu statornicia dar și cu eleganța cavalerului care nu uită legile onoarei nici în cea mai acerbă încleștare cu adversarul, coûte que coûte !—și din cuvintele lui se închegau portrete, imagini, tablouri coerente, în maniera pictorilor romantici, iubind realitatea numai în contextul ei cu sentimentele și ideile subiective ale omului. Multe din aceste imagini au fost transcrise în cartea mea, a cărei publicare Meșterul a încuviințat-o fiindcă, se pare, s-a regăsit într-însa, cu aproximația ce desparte mereu, și în chip atît de tragic, intenția de realizare.

Acolo, în penumbra bibliotecii tăcute, în care pianul se odihnea pe-o clipă lîngă fereastră, Mihail Jora mi s-a părut de multe ori un condottier întîrziat în acest secol, care credea cu putere în codul nescris al onoarei fără reproș, în forța de neînfrînt a verbului, în rosturile atotputernice ale muzicii. Știa să acuze și să combată cu violență, oameni și idei deopotrivă, să se războiască — la nevoie chiar donchișotesc — cu adversarii frumosului și ai omeniei, deoarece iubea lupta și cinstea datoria de a fi neîncetat alături de adevăr, în ciuda oricăror obstacole și cu prețul oricăror consecințe. Nu menaja pe nimeni, fiindcă, în primul rînd, nu se menaja pe sine însuși, și am avut mereu de furcă cu dînsul, deoarece i se părea că, în capitolele cărții ce-o pregăteam despre el, este „prea lăudat", „prea idealizat", ceea ce nu putea să accepte. Am șters mai mult decît am lăsat, pînă cînd manuscrisul să se poată definitiva și pînă cînd el să obțină de la dînsul primul și cel mai dificil „bun de tipar" din cîte au fost obținute de un muzicolog român.

Dar lupta asta nu m-a descurajat și nici nu m-a obosit. Dimpotrivă, dacă n-o știam încă înainte, atunci am învățat ce anume înseamnă responsabilitatea fiecărui cuvînt încredințat hîrtiei, ce înseamnă exigența față de operă — fie ea oricît de modestă, ce înseamnă arta comunicării cu oamenii. A fost o lecție unică, pe care Mihail Jora a împărtășit-o de altfel tuturor celor ce au ajuns aproape de el, în comuniunea aceea socratică pe care pedagogul atîtor compozitori români a prilejuit-o, cu generozitatea unui artist și om, urmărind să facă din opera și viața sa un tot desăvîrșit și indestructibil. El n-a căutat niciodată să creeze sisteme sau să elaboreze teorii, nici n-a încercat să-și etaleze tehnica componistică, ci a voit să scrie muzică vie și adevărată pentru oameni, pentru oamenii care simt și, deoarece simt și gîndesc, suferă.

Pentru suferința lor, Jora a crezut că e dator să facă din muzica sa un mijloc de consolare și mîngîiere. Nu mi-a mărturisit-o niciodată, de-a lungul confesiunilor ivite cu ocazia scrierii biografiei lui, dar consolarea și mîngîierea stăruie în cele mai bune pagini ale operei sale, în care ironia și violențele nu sînt decît tentativa de înăbușire a unei inimi prea darnice și prea simțitoare pentru capacitatea de recepție a ascultătorului neprevenit.

ANTON ȘUTEU

Profesor al profesorilor noștri

În viața artistică a țării noastre, Mihail Jora a ocupat, prin activitatea sa creatoare și pedagogică, un loc aparte, fiind alături de George Enescu, una din cele mai de seamă personalități muzicale.

Opera sa constituie o valoroasă moștenire, menită să dăinuiască în conștiința artistică a poporului român.

Profesor al profesorilor noștri, a călăuzit generații în șir spre idealurile muzicii românești.

Timp de patru decenii a activat ca profesor de compoziție la conservatorul din București, consolidînd astfel însăși ideea Școlii noastre naționale de compoziție, a cărei faimă a depășit de multă vreme hotarele țării, datorită în mare măsură străduinței sale.

Personalitatea puternică a maestrului Mihail Jora s-a distins printr-o exemplară atitudine morală în fața vieții, prin intransigență față de orice compromis ce ar fi putut diminua valoarea intrinsecă a muzicii.

Figura sa luminoasă de patriot, de suflet înflăcărat pentru năzuințele permanente ale tineretului, constituie o pildă pentru generația noastră tînără de muzicieni.

Fenomenul Stravinsky

OVIDIU VARGA

O ştire laconică ne-a informat de curînd că Igor Stravinsky a încetat din viaţă. Aproape de necrezut, deşi muzicianul împlinea anul acesta 89 de ani. Ne obişnuisem parcă cu gîndul că Stravinsky va trăi întreg secolul XX. Că va fi mereu prezent în contemporaneitatea muzicală, continuu metamorfozată a acestui atît de frămîntat secol. Ca un simbol al acestuia. Pe toate coordonatele geografice ale mapamondului. În cadrul tuturor coordonatelor stilistice ale muzicii secolului XX.

„Muzicianul cu 1 001 de feţe" sau „compozitorul cameleon" cum l-au denumit unii comentatori, reprezintă în arta sunetelor secolului nostru un fenomen unic : fenomenul Stravinsky.

Un fenomen unic şi contradictoriu. Atît în planul gîndirii sale estetice cît şi în cel al gîndirii cu sunetele : ca pianist, compozitor, dirijor şi pedagog.

Fiul cîntăreţului rus Feodor Stravinsky, bas la Opera imperială din Petersburg, se dedică muzicii abia la vîrsta de 23 de ani, după ce absolvi studiile juridice la Facultatea de drept.

Formaţia sa muzicală, în genere autodidactă se constituie la început sub îndrumarea lui Rimski-Korsakov, veneratul său maestru. „Cunoştinţele tehnice pe care le-am dobîndit sub îndrumarea lui Rimski-Korsakov — scrie Stravinsky în „Cronicile vieţii mele" (1935) — mi-au dat o bază solidă de o valoare incalculabilă, cu care am avut mai tîrziu posibilitatea să stabilesc şi să dezvolt meşteşugul meu. Indiferent despre ce domeniu este vorba ; nu există decît un singur drum pentru un începător : el trebuie să accepte o disciplină dinafară, dar numai ca un mijloc de a deschide drumul, şi a se întări pe sine însuşi, în metoda sa personală de a se exprima".

Îndelungul său drum creator, atît de derutant şi zigzagat, începe cu acele lucrări create în anii de studiu cu Rimski-Korsakov : *o Simfonie* (op. 1), un *Scherzo fantastic*, un ciclu de cîntece, *Faunul şi păstoriţa* după poeme de Puşkin, o piesă simfonică de factură impresionistă, *Foc de artificii, o Odă funebră* la moartea maestrului său.

Un rol deosebit de important în evoluţia sa creatoare l-a avut Serge Diaghilev, conducătorul stagiunilor de balete ruse din Paris.

Prin intermediul legăturilor de creaţie cu acesta, Stravinsky ia contact cu reprezentanţii de frunte ai intelectualităţii franceze precum şi cu alte personalităţi muzicale aflate la Paris, ca de pildă : Debussy, Ravel, Enescu, de Falla, Satie, Matisse, Picasso, Cocteau, Gide, cu unii dintre ei stabilind ulterior şi colaborări de creaţie.

La sugestia lui Diaghilev, Stravinsky compune primul său balet, *Pasărea de foc* (1909) reprezentat la Paris, în care influenţa maestrului său Rimski-Korsakov se face simţită în bogăţia melodică, armonică şi ritmică, în paleta orchestrală, în forţa evocatoare a muzicii baletului, inspirată după un basm rus.

Tot pentru „Compania de balete ruse" din Paris, compozitorul creează în 1911 muzica baletului *Petruşka*, lucrare care i-a adus şi consacrarea în cercurile muzicale pariziene.

Concepută iniţial ca un „Konzertstück" pentru pian şi orchestră, în care pianul este tratat ca un instrument de percuţie (procedeu devenit clasic în creaţia pianistică a secolului XX, chiar în cea pentru pian „preparat") muzica baletului *Petruşka*, voit comună prin concizia eliptică a melodiei, prin violenţa sincopată a ritmului, prin cruditatea limbajului armonic, prin citatele din muzica folclorică sau orăşenească, prin parodierea unui vals de Lanner, dar mai ales prin suprapunerile poliritmice şi bitonale (do major cu fa diez major) a fost considerată de o îndrăzneală nemaiîntîlnită pînă atunci.

Doi ani mai tîrziu, muzicienii şi publicul parizian prezenţi la premiera baletului *Ritualul primăverii* în sala teatrului „Champs-Elysées", la 29 mai 1913, aveau să fie martorii şi participanţii unui scandal artistic rămas memorabil în istoria muzicii secolului nostru.

Ce a putut declanşa o asemenea reacţie ? „Imaginile din Rusia păgînă", cum subintitulează compozitorul baletul *Le sacre du printemps*, au fost concepute iniţial ca o simfonie programatică, avînd ca temă riturile păgîne ale vechii Rusii, culminînd cu sacrificarea unei adolescente, în semn de omagiu, zeului primăverii.

La caracterul insolit al coregrafiei lui Diaghilev, muzica lui Stravinsky, prin surprinzătoarea frenezie ritmică asimetrică elementară, prin stridenţa disonantă a armoniei eliberată de orice servituţi tonale, prin contrastele dinamice şocante, pornind de la sonorităţile abia perceptibile ale unui singur instrument, pînă la volume sonore insuportabile, produse de o orchestră gigant, prin violenţa brutală a limbajului muzical, a reprezentat la premiera baletului, expresia insolită a nonconformismului şi excentricităţii, duse la extrem.

Dar *Sacre du printemps* a rămas o creaţie unică atît în ansamblul creaţiei stravinskyene, cît şi în ansamblul creaţiei muzicale universale din prima jumătate a secolului XX, fiind considerată un punct de cotitură în evoluţia muzicii contemporane.

Dacă diversitatea şi opulenţa orchestraţiei din *„Sacre"* dezvăluie încă influenţa paletei orchestrale a lui Rimski-Korsakov, în creaţiile care urmează între anii 1913—1916, preocupările compozitorului se îndreaptă spre domeniul cameral, creaţii în care se pot desluşi influenţe ale armoniei debussyste sau ale atonalismului schönbergian. (Stravinski a ascultat la Berlin, în 1912 *Pierrot lunaire* de Schönberg, lucrare pe care a apreciat-o cu admiraţie). Astfel sînt cele *Trei poezii din lirica japoneză*, ciclul de melodii *Pribautki*, ciclul *Patru cîntece ruse* (1918), sau pitorescul onomatopeic *Cîntec de leagăn al pisicii*, creaţii concepute pentru voce acompaniată de diverse şi surprinzătoare grupe instrumentale, formulă camerală care a creat şcoală în muzica secolului XX.

Ultima lucrare amplă din anii premergători primului război mondial este prima sa operă *Privighetoarea*, al cărei libret se inspiră dintr-o povestire chineză de Andersen. Considerînd-o lipsită de unitate stilistică şi nerealizată, compozitorul a folosit ulterior muzica operei într-un poem simfonic şi un balet.

În anii primului război mondial, Stravinsky se stabileşte în Elveţia unde creează o serie de lucrări inspirate din folclorul literar rus, din tradiţiile şi obi-

ceiurile poporului rus, în modalităţi sincretice muzical-literar-coregrafice deosebit de originale, modalităţi sincretice reluate cu frenezie de către unii compozitori, în a doua jumătate a secolului nostru, desigur cu alte mijloace şi procedee sonore.

Baletul *Vulpea* (1916) după o fabulă populară rusă, „poveste burlescă, cîntată şi dansată, creată pentru scenă" cum o subintitulează compozitorul, cu un libret în limba franceză, datorat poetului elveţian Charles-Ferdinand Ramuz cu care Stravinsky va colabora şi în alte lucrări din perioada elveţiană.

Personajele de pe scenă sînt animale, cu roluri mute, cîntăreţii fiind situaţi în fosă, alături de cele şapte instrumente de suflat, cvintelul de coarde, şi... un ţambal !

De o mare îndrăzneală în planul armoniei, ritmicii şi orchestraţiei, muzica baletului relevă predilecţia compozitorului pentru intervale mari ca septima, octava, nona, parcurse adesea prin *glissandi*, cu scop uneori, onomatopeic.

Conceput pentru un ansamblu de clowni, acrobaţi şi dansatori, baletul *Vulpea* a fost reprezentat la Opera din Paris abia în anul 1922, de către colectivul de balet al lui Diaghilev.

Baletul-pantomimă *Povestea soldatului* (1918) „care se citeşte, se cîntă şi se dansează", pe un libret original de Ramuz, inspirat din povestiri ruse, are o geneză originală, inedită dar reală. Creat pentru un mic teatru ambulant care nu avea posibilitatea unei orchestre mai mari decît cea alcătuită din şase instrumentişti, la care se adaugă nouă roluri vorbite, un rol mimat şi dansat şi un povestitor, muzica acestui balet-pantomimă îmbină elemente folclorice ruse, mai puţin pregnante faţă de lucrările precedente, cu elemente folclorice şi orăşeneşti de factură occidentală, europeană şi americană (passo-doble spaniol, tango-ul argentinian, valsul vienez, ragtime-ul american şi marşul... european).

Originalitatea lucrării constă în felul în care sînt îmbinate textul (niciodată cîntat) cu dansul şi pantomima, însoţită de o muzică cu o melodică şi ritmică asimetrică, cu armonii disonante în succesiuni paralele de cvinte şi septime, într-o orchestraţie voit rudimentară a celor şase instrumentişti care însoţeşte desfăşurarea acţiunii, cînd grotesti cînd tragice.

Între anii 1917—1923 Stravinsky creează cantata coregrafică *Nunta*, inspirată după obiceiurile de nuntă ţărănească din Rusia veche, într-o versiune în limba franceză datorită aceluiaşi Ramuz, concepută pentru patru solişti, cor mixt, patru piane şi 13 instrumente de percuţie.

Deşi utilizează puţine citate folclorice, prin intervalica şi ritmica motivelor şi temelor, prin combinaţiile timbrale ale vocilor, pianelor şi instrumentelor de percuţie, muzica are un caracter rus arhaic predominant. Depăşind obsesia orchestrelor gigantice pe care le folosise pentru muzica baletelor *Petruşka* şi *Ritualul primăverii*, Stravinsky caută în baletul *Vulpea*, în baletul-pantomimă *Povestea soldatului* şi în cantata coregrafică *Nunta*, noi modalităţi de expresie scenică şi muzicală, prin utilizarea „sui generis" a unor mijloace vocale şi instrumentale reduse, care să însoţească desfăşurarea scenică a subiectelor de inspiraţie întotdeauna rusă.

Anul 1919 marchează o nouă perioadă de viaţă şi de creaţie a compozitorului care se stabileşte la Paris, devenind cetăţean francez în 1934. După anii însîngeraţi ai primului război mondial, tot mai mulţi sînt compozitorii care îşi manifestă admiraţia şi adeziunea lor stilistică la ordinea, echilibrul şi frumuseţea clasică, prin „omagii", transcripţii, orchestraţii sau creaţii originale concepute în aşa denumitul mai tîrziu „stil neoclasic".

La sugestia aceluiaşi neobosit animator, Serge Diaghilev, Stravinsky compune prima sa lucrare neoclasică : baletul *Pulcinella* (1919) în care utilizează citate din Sonatele „a tre" şi alte manuscrise neterminate de Pergolesi, pe un subiect dintr-o veche comedie napolitană, în scenografia şi costumaţia semnate de Picasso.

Creaţiile care urmează în această perioadă se situează în planul căutărilor neoclasice, cu preponderenţa genurilor camerale şi concertante. Astfel sînt : *Simfonii pentru instrumente de suflat* (1920) în memoria lui Debussy ; *Concertino* pentru cvartet de coarde (1920), în care compozitorul încearcă o sinteză

între polifonia clasică şi bitonalitate ; *Octuorul* (1922—23) pentru suflători, în care Stravinsky dezvăluie preocupările sale în direcţia tehnicii polifoniei pure, prin renunţarea la căutările coloristice armonice şi timbrale ; *Concertul pentru pian* (1923—24), instrumente de suflat, contrabas şi timpani, *Sonata pentru pian* (1924), *Serenada* pentru pian (1925) denotă înclinaţia compozitorului către o gîndire muzicală bazată pe desenul melodic neoclasic în relaţii predominant polifonice, dar cu amprenta originalităţii stravinskiene a basilor ostinaţi, a tonalităţilor echivoce sau plurivoce, schimbările frecvente de măsură etc. Ca şi cum şi-ar fi reproşat sieşi îndepărtarea de tematică şi fizionomia rusă a creaţiei din aceşti ani, prin apropierea de seninătatea latină voit obiectivă a baletului *Pulcinella* sau din lucrările camerale şi concertante neoclasice, Stravinsky creează opera *Mavra* (1923) după o nuvelă de Puşkin, căutînd parcă să demonstreze superioritatea operei naţionale de tipul italian-rus.

Dar preocuparea pentru contemporaneitatea trecutului muzical preclasic, clasic şi romantic se accentuează în aceşti ani şi în genul operei, oratoriului şi baletului, pe lîngă genurile camerale, concertante şi simfonice. De astă dată Stravinsky nu mai apelează la surse de inspiraţie ruse ci din mitologia antică şi din biblie.

În această sferă se înscriu : opera-oratoriu *Oedipus-rex* (1927) şi *Simfonia psalmilor* (1930), în ambele lucrări compozitorul utilizînd limba latină „pentru că limba latină, spune Stravinsky, conţinînd multe vocale şi consoane deschise, poate fi folosită cu efect pur sonor, formal, nu cu scopul de a comunica idei şi sentimente".

Cu toată această precizare estetică asupra căreia vom mai reveni, opera-oratoriu *Oedipus-rex*, o adaptare de Jean Cocteau, după Sofocle, cu textul în limba latină (dar cu explicaţiile în limba franceză ale unui povestitor) concepută pentru solişti, cor mixt şi orchestră tradiţională este una dintre creaţiile cele mai emoţionante în monumentalitatea ei neoclasică, din întreaga creaţie stravinskyană a acestei perioade.

Muzica *Simfoniei psalmilor*, pentru cor şi orchestră (pe texte în limba latină din psalmi) are o tendinţă arhaizată mai accentuată de factură neomodală, care imprimă întregii simfonii o unitate desăvîrşită în toate cele trei mişcări îngemănate : *Preludiu, Dubla fugă, Allegro simfonic.* (Din componenţa orchestrei lipsesc clarineţii, viorile şi violele).

Dar idealul estetic al unei muzici pure, apoliniene, obiective, eliberată de orice efuziuni subiective, de natură dionisiacă, îşi propune Stravinsky a-l atinge în baletul *Apollon inspiratorul muzelor* (1928), a cărui muzică denotă un amestec eterogen de elemente de limbaj din muzica lui Lully, Händel şi Bach, cu cele ale autorilor de balete la modă în sec. XIX, Adam, Delibes şi chiar Ceaikovski. În aceeaşi sferă se înscrie şi opera „antioperă" *Perséphone* (1934) pe un libret original în limba franceză de André Gide, melodramă-balet pentru cor mixt, solo tenor, şi un rol vorbit, dansat şi mimat, rolul Perséphonei, creat special pentru celebra dansatoare şi tragediană Ida Rubinstein. (La sugestia acesteia, Stravinsky compusese în anul 1928 un balet „neoromantic", *Sărutul zînei*, pe teme de Ceaikovski, după o povestire de Andersen).

O îmbinare stilistică neoclasică-neoromantică, în care sînt prezente şi citate beethoveniene şi rossiniene cu infuziuni umoristice, realizează compozitorul în baletul *Joc de cărţi* (1937).

Aceeaşi tendinţă de sinteză neoclasică-romantică de expresie senină, luminoasă, sau de virtuozitate strălucitoare o întîlnim în *Concertul pentru vioară şi orchestră* (sinteză Bach-Weber) (1931), în *Concertul pentru două piane soli* (1935) sau în *Dumbarton Oaks Concerto* (1938).

Dar metamorfozarea stilistică a lui Stravinsky continuă şi după stabilirea sa definitivă în Statele Unite ale Americii, în 1940, unde cu un an înainte susţinuse la Universitatea Harward din Cambridge, un ciclu de conferinţe estetice reunite ulterior în volumul intitulat *Poetica muzicală* (1945).

Stravinsky se dovedeşte a fi în teorie un continuator al esteticii lui Eduard Hanslick cînd afirmă : „Eu consider muzica prin excelenţă neputincioasă a exprima ceva : un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc. Expresia n-a fost niciodată proprietatea imanentă a muzicii. Muzica nu e gîndire. Funcţia ei este numai să introducă ordine. Ordine între lucruri, şi în special ordine între oameni şi timp".

Este uşor de constatat neconcordanţa paradoxală dintre aceste idei estetice şi majoritatea creaţiilor stravinskiene care sînt purtătoare ale unor idei, sentimente, stări psihologice, declarate într-un libret de operă, de balet, într-un text bisericesc sau laic sau semnificate de un titlu programatic.

Dar perioada americană ne mai rezervă suficiente paradoxuri stravinskiene pentru a nu ne impacienta asupra unei inadvertenţe între unele idei estetice ale compozitorului şi creaţia sa propriu-zisă.

Abordînd mai toate genurile, creaţia lui Stravinsky din această perioadă se caracterizează printr-o diversificare stilistică contradictorie recapitulativă şi inovatoare, clasicizantă şi insolit extravagantă, atît în piese mici cît şi în lucrări de amploare.

Simfonia în do (1939—40), *Sonata pentru două piane* (1943—44), *Simfonia în trei mişcări* (1945) sau *Concertul în re pentru orchestră de coarde* (1946) continuă în modalităţi diverse, fie linia neoclasică, fie cea neoromantică şi chiar cea ritmică primitivă a perioadei ruse, cum se întîmplă în finalul simfoniei în trei mişcări sau în *Scherzo à la russe* (1944).

Neoclasicismul stravinskian de astă dată de factură neomodală capătă o expresie austeră în baletul *Orfeu* (1947) creat pentru „Baletul american" condus de George Balanchine, în care compozitorul apelează la sursele mai vechi ale muzicii evului mediu şi ale Renaşterii, prin utilizarea mai frecventă a modurilor bisericeşti, prin severitatea scriiturii polifonice.

În acelaşi an însă începe să lucreze la o operă cu cel mai extravagant subiect, *Aventurile unui libertin*, pe care o termină în 1951, concepută ca o operă tradiţională într-un stil... neomozartian ! (recitativele sînt acompaniate la clavecin !) Această operă este prima creaţie în limba engleză şi ultima în stil neoclasic.

În acelaşi timp, Stravinsky reia o preocupare din tinereţe : studiul jazz-ului. El este unul dintre primii

compozitori europeni care s-a ocupat serios de problema jazz-ului, încă în primele decenii ale sec. XX, cînd jazz-ul încă nu se răspîndise în Europa. „Ragtime" din *Povestea soldatului, Rag-pian-music* (1918) sînt primele încercări ale compozitorului, care după studii temeinice compune în anul 1945, la solicitarea celebrului clarinetist american de jazz Woody Herman un *Concert pentru clarinet și „jazz-band", Ebony-Concerto,* primit triumfal atît de către public cît și de presă. Receptiv și nediscriminatoriu față de fenomenele artistice sau pseudoartistice ale societății contemporane, Stravinsky compune *Circus-Polka* (1942) pentru elefanții celebrului circ Barnum !

Stravinsky împlinise 70 de ani cînd adoptă tehnica *serială ! Cantata pentru soprano, tenor, cor de femei și cinci instrumente* (1952), pe versurile unor poeme anonime engleze din sec. XV și XVI, *Trei cîntece după Shakespeare* (1953) pentru mezzo-soprană, flaut, clarinet și violă ; *Canoane funebre* (1954) pentru tenor, cvartet de coarde și patru tromboni, pe versurile și în memoria poetului Dylan Thomas, sau *Septetul* (1953) pentru trei instrumente de suflat, trei instrumente de coarde și pian, sînt mărturia creatoare a începuturilor sale seriale, în care utilizează serii de la cinci pînă la opt sunete. În *„Canticum sacrum"* (1956) pentru tenor, bariton, cor mixt și orchestră, Stravinsky utilizează pentru prima oară tehnica dodecafonică, infuzată însă cu erupțiile ritmice și acordurile martelate, prin basurile ostinate caracteristice stilului stravinskian rus.

În afară de baletul abstract *Agon* (1957) (în limba greacă înseamnă „dispută") creat pentru 12 dansatori și dansatoare din ansamblul american condus de George Balanchine, într-o tehnică dodecafonică calchiată pe ritmurile unor dansuri vechi ca sarabanda, gaillarda sau branle într-o orchestrație foarte colorată și *Mișcări pentru pian și orchestră* (1959), lucrările sale din ultimii ani sînt în genere creații dodecafonice pe texte religioase de o gravitate sumbră în expresie, concepute într-o tehnică dodecafonică de factură webernianâ. Astfel sînt: *Threni* (1958) pe texte din lamentațiile lui Eremia, pentru șase soliști, cor declamat, cîntat și orchestră, cantata *O predică, o narațiune și o rugă* (1962) și *Potopul* (1963).

Cantata *O predică, o narațiune, o rugă* a fost prezentată în primă audiție mondială la Bâle în Elveția în anul 1962, cu prilejul celei de a 80-a aniversări a zilei de naștere a compozitorului.

Seria dodecafonică care stă la baza cantatei este concepută în manieră weberniană, conținînd în structura ei corespondențe și referințe interne, care determină dezvoltări ulterioare și permit utilizarea ei fragmentară, fără ca rigoarea construcției să sufere. De altfel Stravinsky afirma că nu inventează niciodată seriile sale dodecafonice într-o manieră pur speculativă, ci întotdeauna pornind de la o idee muzicală, construind și modelînd seria în mod liber, nesubjugată nici unei servituți dogmatice.

De aici caracterul specific al dodecafonismului stravinskian de factură adesea modală, infuzat de vigoarea folclorică a perioadei ruse, chiar în lucrările pe texte religioase pe care le-a creat în ultimii ani ai vieții sale.

De o longevitate biologică cvasicentenară „fenomenul Stravinsky" a dominat viața muzicală a secolului XX.

Spirit neliniștit, receptiv perpetuu la toate fenomenele vieții și artei contemporane, veșnic căutător și inventator de noi modalități de expresie sonoră, autonomă sau în sincretism uneori insolit cu cuvîntul din limba rusă, franceză, latină, greacă sau engleză și cu gestul corporal, „fenomenul Stravinsky", cu tot caracterul contradictoriu al esteticii și vastei sale creații muzicale, a îmbogățit patrimoniul culturii muzicale ruse și mondiale cu valori spirituale perene purtătoare a unei mari diversități de idei, sentimente, imagini, din basmele și ritualele ruse, din viața oamenilor simpli și a artiștilor de bîlci, din antichitatea greco-romană, din lumea Chinei și a Japoniei, din sfera mistică a psalmilor sau a altor texte bisericești, din universul de amintiri despre prieteni mai vîrstnici sau mai tineri ca : Rimski-Korsakov, Debussy, Daylan Thomas sau John Kennedy, în memoria cărora a creat lucrări de pios omagiu.

Post-scriptum

În anul 1962, la Leningrad am avut prilejul să-l cunosc personal. Stravinsky revenise în patrie după mulți ani de absență, pentru a asista și a dirija unele dintre concertele omagiale, organizate cu prilejul aniversării a 80 de ani de la nașterea sa. În convorbirea avută, marele muzician a evocat cu căldură și admirație, personalitatea polivalentă a lui George Enescu cu care a prezentat în America *„Nunta"*, cu Enescu la unul din cele patru piane și și-a amintit de concertele sale de la București ca solist, sub bagheta lui George Georgescu, și ca dirijor în anul 1930. După concertul pe care l-a dirijat la Leningrad, la ovațiile delirante ale publicului, Stravinsky a răspuns cu un „bis" semnificativ : Cîntecul luntrașilor de pe Volga, *Ei uhnem,* armonizat și prelucrat pentru instrumente de suflat de către însuși compozitorul-dirijor.

Cu Ernest Ansermet despre Igor Stravinsky

Despre Igor Stravinsky s-a scris foarte mult, așa cum nu s-a scris după ce a dispărut. Este oare aceasta soarta celor ce și-au trăit intens succesul ? Rîndurile de față nu au altă menire decît aceea de a aduce la lumină unele mărturii ale marelui dirijor elvețian Ernest Ansermet, pe care am avut norocul să-l cunosc în anul 1964 la Geneva, în casa doamnei Madeleine Dinu Lipatti, unde venea deseori. Era legat de soția marelui pianist pentru care avusese o adîncă și statornică afecțiune. În afara faptului că Ansermet era un dirijor de mare clasă, era un om de-o inteligență și o cultură cu totul ieșite din comun. Un povestitor admirabil, pe care nu te săturai să-l asculți și ale cărui amintiri erau de cel mai mare interes. În anul 1964 și 1967 cînd am putut să-l mai prind în viață, a consimțit să pot lua note din mărturiile neprețuite pe care le povestea.

Ansermet dirijase baletele lui Igor Stravinsky, fusese ani de zile interpretul lui și colaborase cu Serge Diaghilev, Fokin, Nijinsky, Serge Lifar și tot grupul celor ce au dat memorabilele reprezentații ale baletelor rusești la Paris. Începînd să vorbească de Stravinsky, își exprima regretul de-a nu fi rămas același prieten de odinioară, din cauza caracterului dificil și violent al marelui compozitor, cu care avusese nu numai el, dar majoritatea colaboratorilor, conflicte, chiar dacă ele se stingeau ca orice flacără ce se aprinde violent la prima scînteie. Ernest Ansermet spunea că ceea ce caracterizează geniul lui Stravinsky e apetitul lui pentru tot ce e concret. Era omul cel mai metodic. Nici una din lucrările lui nu seamănă cu cea precedentă. Rămîne identic cu el însuși. Operele lui se schimbă, dar nu-l schimbă pe el. O personalitate ca Stravinsky, spunea Ansermet, nu are niciodată conștiința de ceea ce are mai deosebit. El nu caută să rafineze ceea ce a descoperit, și nu a căutat să facă senzație. E extraordinar cum întrebuințează lucrurile cele mai obișnuite. Dacă am compara astăzi vechile compoziții ale lui Stravinsky, am descoperi fără prea mare efort, elemente de similitudine, întîi camuflate prin diversitatea materiei, dar care ies la suprafață și se precizează printr-o perfectă înțelegere a formei, unde domină constant preocuparea esențială de a ordona „tempo", lucrul cel mai necesar, dificil și foarte important în muzică. Stravinsky îi spunea că expresia nu e calitatea cea mai importantă în muzică și că nu o condiționează. E un compozitor care nu exprimă sentimente, care nu făurește un ideal ; e preocupat să realizeze lucruri minunate cu elemente sensibile. Stravinsky a avut o mare influență asupra compozitorilor francezi, încă de pe cînd era la Paris, pe vremea reprezentațiilor extraordinare a baletelor rusești regizate de Serge Diaghilev. La o personalitate atît de vastă ca Igor Stravinsky, există mai multe fațete, care merită un studiu amănunțit. Ce m-a izbit la Stravinsky, spunea Ernest Ansermet, e compozitorul de meserie. Prin asta vreau să spun tot ce la el e atît de organizat pentru realizarea muzicii pe care o scrie. Concepție, realizare tehnică, organizație practică. Îmi aduc aminte cum odată fiind la Darius Milhaud, Stravinsky tuna și fulgera contra unor instrumentiști care nu cunoșteau bine solfegiu. I-am atras atenția că în „Noces", cimbaliștii nu citesc muzică, cîntă din instinct, improvizînd aproape totdeauna. Ori această percuție era esențială în „Les Noces", sunetul fiind susținut de masa corală. Stravinsky auzind aceasta, înlocui imediat pe „non solfegii", cu patru piane, întrebuințate ca instrumente de percuție cu sunete determinate. Compozitorul apărea în realizările tehnice ca om de meserie, la fiecare pagină. Partiturile caligrafiate, creioanele, riglele, instrumentele de scris și de șters stăteau ordonate ca într-o trusă de chirurg. Inventase pînă și o ruletă cu care își linia singur portativele. Exigent, voluntar, tiran la repetiții. La întrebarea cum l-a cunoscut pe Stravinsky, Ernest Ansermet îmi povestea cum la Montreux în 1912, dirija multă muzică rusă, Rimsky Korsakov, Borodin, Glinka, Glazunov, Dargomîjsky, Liadov, Ceaikovski. Într-o zi, s-a prezentat la unul din aceste concerte Igor Stravinsky. Îl cunoșteam ca nume. Din momentul acela ne-am văzut zilnic. L-am determinat să aducă din Rusia, Simfonia lui în mi bemol, pe care am înscris-o în programele mele. L-am rugat să dirijeze el Scherzo-ul Simfoniei, pe care-l găseam admirabil. Era prima oară cînd dirija un concert. Toată familia lui era prezentă. Cînd Stravinsky și-a întrebat fiul, Sviatoslav, care avea atunci 5 ani, dacă i-a plăcut muzica lui, acesta i-a răspuns : „îmi place mai mult Wagner, face mai mult zgomot." Eram apoi mereu împreună. Prin dizolvarea orchestrei de la Montreux, am devenit profesor la Lausanne și Stravinsky se instalase cu familia la Morges, oraș aproape de Lausanne. Oriișiunde locuia, Stravinsky transforma decorul casei, punea să i se zugrăvească pereții în culori vii, refăcea mobilierul. Golea prăvăliile și anti-

Igor Stravinsky, Serge Diaghilev și Serge Lifar

cariatele, tocmindu-se la sînge, obținînd pînă la urmă prin toate mijloacele tot ce dorea, la prețul pe care-l dorea. Nimeni niciodată nu a putut rezista voinței lui de fier. Interiorul lui era plin de lucruri de artă, soția lui o pictoriță remarcabilă, dar care n-a expus niciodată, copiii îndemînateci la orice și supraveghiați îndeaproape de tatăl lor. Cîntam cu el la patru mîini, concerte brandemburgice de Bach, Simfoniile de Haydn, Schubert. Cînta mult la pian, căutînd sonorități orchestrale pe care le completa la nevoie cu propria-i voce cu un dar inegalabil. Căuta ritmurile prin toate mijloacele. S-a spus că Stravinsky e din ce în ce mai internațional și mai puțin rus. Nu sînt de această părere, spunea Ansermet, Stravinsky e un cosmopolit, dar esența lui rămîne rusească. Ne-am

Debussy și Igor Stravinsky

văzut totdeauna cu plăcere și am colaborat mult împreună, pînă în clipa cînd nu am mai fost de acord cu întorsătura pe care a luat-o în muzica lui și în fața dodecafonismului, pe care începuse să-l practice în felul lui. Vroia să mă convingă, să prind interes pentru Webern, „adevărate perle", spunea el, la care i-am răspuns : „Dragă Igor, dar sînt tocmai în curs de-a scrie o carte, în care demonstrez, că această muzică e contrară regulelor auzului. Închipuiește-ți că un autor de dramă ar pune în gura fiecărui actor, o silabă și apoi i-ar face să pronunțe toți odată la semnul regizorului. Ai înțelege fraza ?" La care Stravinsky mi-a răspuns : „Sigur nu, dar ar avea un efect." „De acord, — i-am răspuns, dar în muzică, efectele trebuie să aibă o semnificație clară ?" Stravinsky mi-a șoptit cu un aer confidențial : „Știi, pe mine mă interesează armoniile."

Ernest Ansermet poseda partitura originală a „Ritualului primăverii", la care Stravinsky făcuse ulterior unele modificări de ritm cu care Ansermet nu era de acord ; același lucru l-a făcut cu Petruşka, Ansermet prețuind mai mult prima versiune. Pentru el, Stravinsky era un caz unic. Muzica lui este plină de imagini, fascinează, iar limbajul lui muzical, o aventură pe care el o povestește atît de concret, încît auditorul nu se mai poate sustrage de la altă imagine, decît aceea pe care a gîndit-o și făurit-o compozitorul.

Diaghilev și-a dat seama din prima clipă, cînd a auzit „Focul de artificii" executat în 1909 cu ocazia nunții fetei lui Rimsky Korsakov, că e în fața unui geniu al secolului. Stravinsky a jucat mai tîrziu un rol covîrșitor în viața baletelor rusești cu toată prezența lui de multe ori incomodă.

Diaghilev a trăit revolta și indignarea publicului parizian la premiera „Ritualului primăverii", iar în 1929 triumful acestei capodopere, cu patru săptămîni înaintea morții lui la Veneția, acolo unde Stravinsky a dorit să fie îngropat, alături de marele lui prieten.

Serge Lifar îi mărturisea lui Ansermet admirația pentru Stravinsky, dar în același timp îl considera un despot, un tiran, un geniu rău al baletului, căci și „Petruşka" și „Pasărea de foc" sînt dansante în măsura în care întrebuințează motivele populare ruse, dar îndată ce se îndepărtează și rămîne muzica lui proprie, ea nu are nici o legătură cu dansul. Nu tot ce e ritm, spunea Lifar, poate fi dansant. Muzica lui Stravinsky trebuie ascultată, nu dansată decît parțial. De ce baletele cele mai reușite sînt făcute pe o muzică mai minoră ? Datorită entuziasmului fără limită al lui Diaghilev, muzica lui Stravinsky a existat pentru balet atît timp cît a trăit Diaghilev, odată cu moartea lui, Stravinsky nu a mai scris decît „Jocul de cărți", o operă total antidansantă, dar care a lăsat consecințe grave pentru baletul secolului XX, căci epigonii au răsărit ca ciupercile, obligînd balerinii a dansa pe o muzică din ce în ce mai antidansantă. Ernest Ansermet nu era total de părerea lui Serge Lifar.

„Consider, — spunea el — mijloacele lui Stravinsky de o onestitate și rigurozitate pe care nu o pot îndeajuns admira. Opera lui a deschis drumuri neumblate. Dacă Béla Bartok s-a înălțat pe aceeași treaptă, pentru unii, valorile sînt de aceeași intensitate și de o covîrșitoare prezență. Stravinsky a fost o apariție care a copleșit prima jumătate a veacului.

Aceste mărturii luate în fuga condeiului sînt doar un foarte modest omagiu pentru acel ce a fost „IGOR STRAVINSKY".

LISETTE GEORGESCU

Note şi impresii din viaţa muzicală a Budapestei

ROMEO ALEXANDRESCU

Metropolă croită larg şi în atrăgătoare aşezare, Budapesta îşi are pecetea distinctă a înfăţişării ei. Vastă şi vie convergenţă a caracteristicilor unui popor de mare originalitate etnică, sinteză cuprinzătoare a particularităţilor lui esenţiale, Budapesta rămîne nu numai o mare şi reprezentativă capitală, dar şi o reuniune de multiple valenţe : oraş portuar, climateric şi balnear, de intens impuls de viaţă citadină, industrial, comercial, de turism şi agrement. Dar nu mai puţin, centralizînd în plenitudine o ţară întreagă, Budapesta este şi un puternic nucleu cultural, cu vechi tradiţii, viguroase forţe de evoluţie şi susţinută continuitate.

Arborescenţa ei muzicală nu face excepţie.

Ar fi de treaptă şcolară elementară să citäm din trecut nume de compozitori maghiari de primă mărime universală, sau să relevăm un avut folcloric a cărui faimă a trecut de multă vreme atîtea hotare. Pentru un astfel de inventar nu este necesară o călătorie la Budapesta.

Viaţa muzicală de azi a Ungariei însă, particularităţile ei, felul în care îşi găseşte căile de orientare şi afirmare prin labirintul prezentului, iată ceea ce nu se poate studia de departe.

Cele cîteva zile pe care le-am petrecut în frumosul oraş fluvial, ce impregnează cu imagini şi amintiri dăinuitoare pe cei ce-l vizitează, n-ar şti desigur să fie nici pe departe suficiente unor observaţii măcar preconcluzive asupra ansamblului de fenomene, probleme şi realizări întrezărite acolo. Totuşi cîteva conturări ale peisajului muzical contemporan maghiar, întîlnirea cu anumite acţiuni de cultură muzicală sau mărturii creatoare semnificative, pot constitui puncte de reper şi informare uneori destul de grăitoare şi de preţioase.

Expunerea de faţă se va limita la cîteva consideraţiuni generale, cu unele sublinieri şi relevări dictate de realităţi, continuînd prin comentarea unor concerte şi sfîrşind cu prezentarea unei convorbiri avute cu unul din cei mai preţuiţi tineri compozitori de azi ai Ungariei, cu Attila Bozay.

Ca aproape pretutindeni astăzi în lume există şi în Ungaria, şi aceasta, într-un grad considerabil, preocupări şi iniţiative multilaterale în felurite compartimente ale mişcării şi culturii muzicale. Festivaluri, concursuri, legături artistice active cu diverse ţări, schimburi de valori şi vederi, o judicioasă organizare a învăţămîntului de toate treptele, necesare formării optime a muzicienilor creatori, interpreţi, muzicologi, folcloriști, critici, totul îşi are un deplin drept la viaţă şi în Ungaria, prilejuind valoroase înfăptuiri şi rezultate. Dar, nu de aceste elemente componente sau auxiliare ale vieţii muzicale generale mă voi ocupa, ci de ceea ce nu poate fi dat factor comun orişiunde, constituind acţiuni preponderente, eforturi temeinice, aport şi iniţiativă proprii.

În această ordine de lucru, m-a izbit în special atenţia care se dă educaţiei muzicale a şcolarilor de toate categoriile, a tineretului în genere, a copiilor, pregătire nu profesională ci de încadrare intimă în cultura generală şi a celei muzicale. Deci, paralel cu instruirea artiştilor de mîine, pe un plan mult mai extins şi mai diferit, acţiunea de a încrusta în structura posibilităţilor receptive a mulţimilor de mîine, înţelegerea, dragostea, nevoia de muzică. Şi în fond, principalul nu este poate formarea unor largi rînduri de adepţi ai concertului, de ascultători asidui ci de asigurarea cît mai multor oameni cu superioara facultate de a primi oricînd ca oaspete sufletesc, frumosul muzical. Dar, ce căi practice au fost luate în acest scop ?

Concerte prin şcoli, educarea corală a copiilor, descinderea permanentă a compozitorilor printre cei mici cu care stau de vorbă, le răspund la întrebări, le deschid dorinţa de a pătrunde şi în lumea muzicii. O revistă muzicală pentru copii şi tineret completează această acţiune atît de frumoasă.

Concomitent acestora toate, o mică literatură muzicală de texte instrumentale sau vocale foarte elementare, de la cele mai simple posibil pînă la apariţia unor modeste exigenţe de execuţie, a fost editată, comportînd zeci de caiete semnate de un mare număr de compozitori maghiari, uneori din cei mai proeminenţi.

Numai în rubrica pianului, de pildă, s-au tipărit sute de piese, constituind o adevărată bibliotecă a primelor alfabetizări muzicale, fie ale viitorului muzician, fie ale simplului viitor prieten al muzicii.

Toate aceste fertilizante picături de muzică sînt binevenite. Ele evită procedeele vechilor metode, folositoare în vremea lor, schemele, simplismul sau puerilităţile, înlocuindu-le cu dispoziţii de sunete pornind să obişnuiască urechea neantrenată cu modalul, disonanţa fericit găsită, tetratonul, modulaţia nerutinieră, uneori cu ecouri, accente, ritmuri, agogică, evocînd sau adoptînd elemente folclorice.

Se fac şi scurte şedinţe de muzică de cameră pentru tineret, concerte din autori maghiari, prin diferite localităţi. Rezultatele bune sînt în plin curs. La concertele pe care le-am ascultat, cu săli pline, am putut constata nu numai marea afluenţă a tineretului dar, mai mult decît atît, concentrarea cu care era totul urmărit, atenţia încordată la desfăşurarea concertului de care ascultătorii dădeau dovadă. Şi, poate că acest lucru m-a impresionat tot atît de mult cît şi arta evidentă a execuţiunilor.

În legătură cu o contribuţie susţinută la slujirea culturii muzicale, de citat este şi ridicarea însemnătăţii de cuprins a programelor săptămînale de sală pînă la editarea unei adevărate reviste de instruire şi documentare, legată, piesă cu piesă şi autor cu autor de mersul cronologic al manifestărilor.

O săptămînă de muzică, în cadrul „Philarmoniei" a grupat nu mai puţin de zece concerte, dintre care şase simfonice, două de muzică de cameră şi două recitaluri, iar respectivul program revistă, despre care am scris aci, era semnat de şaisprezece muzicologi, fiecare avînd una sau mai multe contribuţii.

O a doua parte a publicaţiei de sală cuprinde întotdeauna şi o serie de critici muzicale, aduse principalelor concerte ale săptămînilor din urmă.

În concertul pe care l-am ascultat în somptuoasa mare sală a „Academiei" am putut face cunoştinţă cu măiestria amplă, fermă, hotărîtoare, acţionînd intens asu-

pra realizării muzicale, a dirijorului de deosebit renume internațional, Ianos Ferencsik în fruntea unui colectiv de superioară componență și vaste resurse „Orchestra Simfonică Maghiară de Stat".

În astfel de condiții de realizare a fost executat oratoriul „Laudatio Sigethiana" de Ferenc Farkas, unul din cei mai de seamă exponenți ai creației muzicale maghiare ai ultimelor decenii și adevărat șef de școală prin numeroșii discipoli de valoare pe care i-a format, aflați astăzi în plină activitate compozitoricească.

Ferenc Farkas a încredințat oratoriului său vibrante accente și elocvent conținut dramatic, edificate polifonic cînd sumbru, grav, telurlc, de un pătrunzător narativism, cînd sub strălucirea unei năvalnice luminozități. Este o partitură de puternice răsfrîngeri emoționale, o operă de mare dinamism creator și impresionantă simfonizare, cuvîntul unui maestru.

Formațiile corale care au luat parte la interpretarea oratoriului au dovedit în plenitudine că arta marilor ansambluri vocale e foarte înaintată în Ungaria. Cu prestanță și strălucire au fost susținute părțile soliste de cînt. Dirijorii corurilor au fost Miklos Forrai și Helga Szabo.

În a doua parte a concertului, au justificat și atras apoi alte prelungi ovații ale publicului, interpretarea celor „Trei nocturne" de Debussy, cu concurs vocal femenin, remarcabil de frumos și a poemului simfonic „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss.

În altă seară, și în altă sală, tot la „Academie" am urmărit concertul unei formații de cameră bine cunoscute și de foarte puțin obișnuită îmbinare instrumentală : vioară, violă și harpă.

Activînd sub titulatura de „Trio maghiar cu harpă" excelenta grupare prezintă un întreit interes : concertant propriu-zis, repertoric și prin perspectivele și tentația pe care o prezintă compozitorilor de a-i destina lucrări anume și mulțumită ei, asigurate că vor ieși în mod sigur și norocos la lumină. Printr-o unitate de ansamblu minuțios stabilită și de stilizată muzicalitate, prin valoare artistică individuală remarcabilă, prin supla capacitate de adaptare și discernămîntul cert cu care știu să treacă de la o epocă la alta, de la o manieră la alta, de la un gen de exigențe la cu totul altele, „Trio maghiar cu harpă" corespunde unei binevenite inițiative de întemeiere. El este menit să aducă servicii incontestabile muzicii și să contribuie cu eficacitate la cultura cercurilor atrase de genul cameral.

Doamna Anna Molnar, vioară, prima forță dătătoare de elan a formației, concertistă cu atac prompt, precis, animator și bogate resurse tehnice, d. Gusztav Szendi, alto, partener, știind să dea folosință exclusiv interpretativă virtuozității ce posedă, dna. Maria Vermes, harpă, desăvîrșită colaboratoare, stăpînind cu măiestrie și simț al optimelor dozări și timbrări sonore arta instrumentului său, au susținut un program pe care au știut să-l pună în plină valoare a variatului său conținut.

De la arhaicizantele rezoluții modale ale lui Pol Karolyi la pagini de Händel și Biber, de la secvențele de apariții scurte și neașteptate viraje în ritm și sunet ale lui Peter Szak la „Madrigalele" de vie și ingenioasă imaginație ale lui Martinu, muzicienii „Trio-ului Maghiar" au fost la fel de convingători și de pregătiți să redea sensul, expresia și caracterele dictate de fiecare din autori, operei sale.

Concertul s-a încheiat cu „Poema și Umoreska" lui Istvan Kardos, lucrare intim pătrunsă de ecouri ale coloritului folcloric cu savuroase detalii de scriitură.

În aceeași seară a putut fi ascultată o operă de proporții și de strălucită vervă concertantă a lui Saint-Saëns, Fantasia op. 124.

Farmecul inspirației, de un lirism pe care marele compozitor francez nu l-a mărturisit prea adeseori într-un chip atît de direct, excepționala „mînă de lucru" ce i se cunoaște și recunoaște, aplicată unei conjuncturi instrumentale aparte și care nu așteaptă decît prilejul puțin frecvent de a fi comunicată, înscriu această „Fantasie" în plinul muzicii de cameră a lui Saint-Saëns. Alegerea și redarea ei au fost egal de fericite.

Prinse într-un prea scurt răgaz, cele arătate nu pot pretinde să fie altceva decît priviri de cercetare, desigur atente și dornice de justă înțelegere, totuși prea răslețe pentru a permite o suficientă culegere de elemente documentare. Am crezut că pot spori totul într-un sens binevenit, făcînd cunoscut modul de a vedea și gîndi în creație al unuia din tinerii compozitori afirmați ai Ungariei, cu convingerea că individualitățile, oricît ar fi ele de accentuate, nu sînt total izolate de ceea ce se petrece în jurul lor. Am scontat astfel, în anumită măsură, și o desenare a directivelor și țelurilor prezentului, o definire a opticii estetice a tineretului.

În acest scop, am crezut ca foarte nimerită o convorbire cu unul din compozitorii tineri de repetate succese, cu Attila Bozay.

— „Generațiile actuale se aseamănă mai mult poate ca în trecut, remarcă Bozay de la început. În mijlocul acestor trăsături comune, acestor înrudiri, fiecare își dorește formula personală, atît de greu de găsit. Filonul etnic, chiar cînd nu predomină, există de cele mai multe ori și e observat mai ales de străini. Astăzi, afirmă compozitorul, cred că problema disonanță-consonanță nu se mai pune. Personal, nu am nici o preconcepție armonică. Mă atrag rezonanțele îndepărtate ale sunetului. Practic un dodecafonism liber, folosesc pentatonul, tetratonul. Concretul și electronicul nu mă interesează, dar nu resping sfertul de ton.

Sînt pentru formele precizate, nu însă convenționale, șablonice sau impuse prin prestabilire cursului de desfășurare al ideilor. Mă găsesc în perioada de întocmire a unui material specific propriu și de încercare a puterilor mele în felurite genuri, în faza de experiment personal. Folosesc, în linie mare, un stil sintetic, ținînd seamă însă numai de ceea ce s-a făcut de cincizeci de ani încoace."

Luîndu-mi ziua bună de la Attila Bozay, am plecat cu impresia că deosebirea dintre generații își poate avea punțile ei și nu fără consecințe pentru evoluția viitoare a muzicii. Mai ales după ce ascultasem Cvartetul de coarde și Variațiile pentru pian op. 10 ale tînărului compozitor.

„Masa tăcerii" de Tiberiu Olah

Filarmonica „George Enescu" a prezentat în primă audiție, sub bagheta dirijorului Ion Baciu, *Masa tăcerii* de Tiberiu Olah, lucrare care încheie ciclul său brâncușian. Compozitorul a fost atras puternic de plastica marelui artist — care, la rîndu-i, îndrăgea muzica. Nicicînd celebrul catren baudelairian pe care-l parodiem și rezumăm

„Ca prelungi ecouri ce de departe-și răspund
Muzica, sculptura și poezia își corespund"

nu l-am aflat mai potrivit ca în cazul de față. Brâncuși era legat printr-o strînsă amiciție de Erik Satie, de Marcel Mihalovici și alți muzicieni. (În camera de lucru a lui Marcel Mihalovici am aflat una din cele două viori pe care Brâncuși i le-a dăruit în semn de multă stimă și prietenie).

La rîndul lor, compozitori ca Tiberiu Olah, Cornel Țăranu ș.a., cuceriți de sintezele și esențializările plastice ale marelui artist, i-au consacrat unele din lucrările lor. Tiberiu Olah a creat un întreg ciclu, începînd cu *Coloana infinită*. Ar fi o eroare să căutăm aici, ca și în lucrările ce i-au urmat, o tălmăcire cu caracter descriptiv a capodoperelor sculptorului. Ceea ce l-a preocupat mai de mult pe compozitor a fost ideea exprimării infinitului. Nu vom afla paralelisme directe între geometrismul atît de regulat al *Coloanei* și muzica lui Tiberiu Olah ; cel mult o corespondență între structura *Coloanei*, cu alternanțele ei, și unele alternări, în muzică, ale unor grupe de expresie, statice și dinamice. Ceea ce se deslușește în *Coloana infinită* (muzicală) este acel dinamism ascendent care, de altfel, o caracterizează. Plastica brâncușiană a reprezentat mai degrabă... fermentul, elementul stimulativ care l-a îndemnat pe compozitor să exploreze și valorifice anumite zone elementare ale creației muzicale populare. Astfel întreg edificiul sonor al *Coloanei* este alcătuit din trei sunete avînd la bază cvarta bihoreană. Compozitorul a realizat un verticalism și linearism foarte dinamic.

Sonata pentru clarinet solo, reprezentînd o singură linie melodică de mare diversitate care se avîntă în spațiul sonor și care reclamă o desăvîrșită măiestrie a execuției, i-a fost sugerată de celebra *Pasăre măiastră.*

Inspirîndu-se din *Oul* lui Brâncuși, socotit element primar al creației, Tiberiu Olah a realizat lucrarea *Ritm și spațiu*, pentru trei grupe de percuție. Aici a fost interesat să dea o expresie vie timpului muzical — trei grupe similare de instrumente percutante desfășurîndu-se pe trei planuri diferite.

În *Dialoguri pentru orchestră, (Poarta sărutului)* pe un fundal al suflătorilor de lemn, grupele percutante ce-i înconjoară pe aceștia creează o rezultantă sonoră deosebit de plină, complexă, atrăgătoare. Este neîndoios o corespondență între *Poarta sărutului* brâncușiană și lucrarea lui Olah care a realizat o interesantă fuziune între sonoritățile mai aeriene, suave, ale lemnelor și cele viguroase, dure, ale instrumentelor de percuție, ca într-o adevărată îmbrățișare, cu efecte de colorit, ce se nasc din polifonia vocilor conduse cu mult discernămînt artistic.

În sfîrșit, *Masa tăcerii*, ascultată la Filarmonică sub bagheta dirijorului Ion Baciu, încheie ciclul.

Compozitorul, care a scris lucrarea în 1968, a urmărit să creeze aici un contrast față de dinamismul ascendent, redat printr-o accelerare în timp în *Coloana Infinită*. Aici discursul muzical are caracterul unui circuit orizontal și un dinamism interior. Orchestra este similară cu a *Porții sărutului* dar tratată în chip diferit. Ea este împărțită în 12 grupe în jurul celui compact al lemnelor, dispus la mijloc — ceea ce nu este fără a sugera masa și scaunele din sculptură. Compozitorul era de părere că lemnele ar fi putut fi așezate chiar în sală. (Ne întrebăm însă dacă rezultanta sonoră ar fi fost aceeași ?) Nu există soliști propriu-ziși, dar în orchestră există o continuă mișcare, o continuă prezență în activitate, permanente intervenții și dispariții care dau mult relief discursului muzical. Tiberiu Olah realizează unele sonorități ingenioase pe care le-a imaginat însuși. De pildă : anumite glissandi și tremolo la timpani, care la rîndul lor se transmit la cinelli, aplicate pe acestea. Să citățm de asemenea pizzicatti luate simultan cu mai multe degete, pe coarde, și care creează un murmur straniu. Totul de un efect coloristic puternic. Com ozitorul, re etăm, nu a avut în vedere o muzică descriptivă. Nu a intenționat să facă o *Masă a tăcerii* muzicală. Tiberiu Olah a înfățișat pur și simplu ceea ce i-a sugerat, pe plan muzical, capodopera brâncușiană. Cu toate acestea trebuie să arătăm că impresia generală la audiție, și sentimentul cu care ne-am ridicat, a fost echivalent — mărturisim — cu acela de mister, de liniște și tăcere, pe care l-am încercat contemplînd, cu ani în urmă, *Masa tăcerii,* în parcul de la Tîrgu-Jiu.

Înzestratul dirijor Ion Baciu și-a asimilat lucrarea printr-o muncă artistică severă, comunicînd orchestrei în chip explicit sensurile ei interioare. Au fost realizate fuziuni sonore de mare expresivitate dar și detalii de execuție savuroase, precum și contraste de ordin dinamic care au pus în avantajoasă lumină substanța exigentei lucrări.

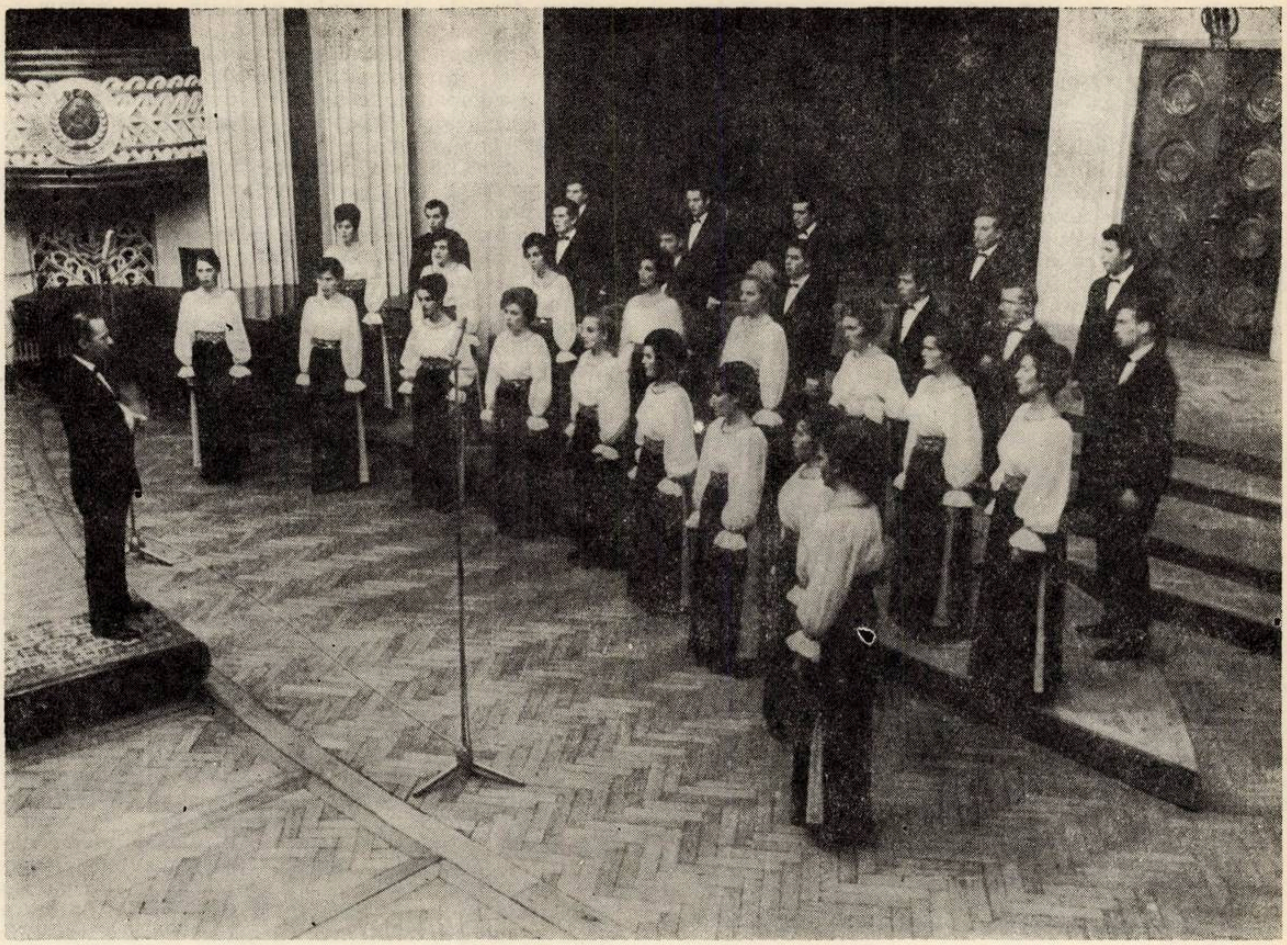
Am ascultat cu același prilej, între altele, *Concertul pentru violoncel și orchestră, în la minor* de Saint-Saëns, în interpretarea lui Cătălin Ilea. Tehnica sa remarcabilă, aceea a unui desăvîrșit virtuoz, tonul său bogat, puternic și cald, sentimentul generos cu care cîntă, îl desemnează drept un interpret de clasă mondială.

J.-V. PANDELESCU

Corul de cameră al conservatorului „G. Dima"

Prezența la București a Corului de cameră a Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj, dirijat de profesorul Dorin Pop, formație despre care se vorbește din ce în ce mai mult în ultimul timp, a constituit un minunat prilej de a cunoaște „pe viu" un ansamblu de o remarcabilă valoare. Programul echilibrat și inedit, excepționala calitate timbrală a formației și cultura stilistică pe care a dovedit-o ne îndreptățesc să considerăm acest concert un eveniment al stagiunii muzicale bucureștene.

Programul alcătuit după o structură devenită obișnuită în ultimii ani — o primă parte cu lucrări aparținînd renașterii, urmată de una ce cuprinde pagini ale creației autohtone — a scos în relief, prin ineditul fiecărui moment, gustul și rafinamentul dirijorului Dorin Pop, deosebita atenție pe care o acordă potențării afective prin contraste de calități și nuanțe diferite. Ne-a impresionat în mod deosebit capacitatea dirijorului și a formației de a realiza lumi sonore de o maximă puritate și acuratețe, nerepetarea manieristă de la o piesă la alta, veșnica dorință de a obține echivalențe cît mai fidele și cît mai firești.



În partea a doua a programului au figurat lucrări semnate de Liviu Glodeanu, Sigismund Toduță, Vasile Herman și Tudor Jarda, multe dintre ele în primă audiție bucureșteană. O încadrare perfectă în lumea stilistică atît de diferită a fiecăruia dintre compozitori, a necesitat, desigur, un îndelung efort, răsplătit însă printr-o reușită ce, depășind cu mult meritoriul, tinde să se înscrie în sfera perfecțiunii. Corul de cameră construiește mici bijuterii sonore, încărcate de sevă stenică la Glodeanu, de rafinament baroc la Toduță, de inedit coloristic la Herman și de un autentic parfum modal la Jarda.

Tripticul *Viersuri de dor* de Vasile Herman, din care ne-a fost prezentată o singură parte, denotă subtilitatea cu care autorul obține o expresie inedită prin modalități mai puțin tradiționale scriiturii corale.

Sîntem convinși că o mai susținută prezență concertantă, în țară și în străinătate, va constitui un stimulent pentru evoluția ulterioară a formației, va autentifica valoarea sa.

MIHAI MOLDOVAN

Paris: „Prietenii lui George Enescu"

La Paris a luat ființă, mai demult, Asociația „Les amis d'Enesco", care și-a propus să popularizeze cu rîvnă opera marelui nostru muzician. Asociația numără o seamă de personalități de prestigiu mondial ale artei și culturii. Președinte de onoare este Yehudi Menuhin. Membri de onoare: Nadia Boulanger, George Auric de la Institut, Emmanuel Bondeville, de la Institut, Henry Busser de la Institut, Pablo Casals, Bernard Gavoty, Olivier Messiaen, de la Institut, Marcel Mihalovici, de la Institut, Paul Paray, de la Institut.

Asociația „Les amis d'Enesco" se afirmă ca un organism cu totul activ. Astfel, în luna mai a comemorat anticipativ cei 90 de ani scurși de la nașterea lui George Enescu, printr-o serie de concerte de muzică de cameră. Primul a avut loc în ziua de 3 mai, cînd pianistul Nicolas Caravia a interpretat *Sonata I-a în fa diez minor*, pentru pian, op. 24. În aceeași seară Marie Thérèse Chailley și Nicolas Caravia au cîntat concertul pentru violă. *Impromptu-ul op. 18* pentru pian *„Omagiu lui Fauré"* și *Sonata no 2. în fa minor*, pentru pian și vioară interpretată — respectiv de Nicolas Caravia și violonistul Sèrge Blanc. Celelalte concerte din luna mai au cuprins lucrări de cameră ale Maestrului, în încheiere, Yehudi Menuhin interpretînd, la 27 mai, împreună cu Hephzibah Menuhin, între altele, *Sonata a 2-a* pentru pian și vioară O. 6 și *Sonata a III-a* pentru pian și vioară, *în stil popular românesc*, lucrare pe care a făcut-o cunoscută de altfel, cu consecvență, în cercurile largi ale ascultătorilor de pretutindeni.

În cuvîntul de prezentare a lui George Enescu, în programele de sală, Bernard Gavoty scrie sub titlul „Un muzician al tuturor timpurilor": „Mi s-ar putea reproșa oare faptul că îl citez pe Sacha Guitry pentru a celebra geniul universal al lui George Enescu? Cu o profunzime pe care puțini oameni i-o recunosc, marele nostru umorist național a scris aceste gînduri care se potrivesc de minune autorului

lui *Oedip*: „Pentru a fi universal trebuie să fi fost mai întîi al țării sale și Cervantes nu ar fi un cetățean al lumii dacă nu ar fi întruchipat, mai întîi, Spania în persoană".

„Această deviză va aminti acelora care uită că George Enescu, compozitor român, este unul dintre cele mai mari genii ale epocii noastre. Fără-ndoială, el a cîntat pămîntul său natal, — cîmpia sa moldovenească, „...melancolia nesfîrșită a drumurilor pustii, făgașurile adînci, pline de o pulbere deasă, din care se ridică, pe timpul călduros al verilor toride, un miros ca de vanilie... Ici, colo cîte o fîntînă cu cumpănă, pierdută în cîmpie, evocatoare a vremurilor preistorice, cu ghizdurile ei rustice, de lemn sau de pămînt bătut. Uneori, un iepure, speriat, traversînd ca o săgeată șoseaua... Și departe, foarte departe, fluierul unui păstor singuratic..."

Enescu a tălmăcit aceste imagini în cadențele evocatoare ale *Rapsodiilor românești*, în *Impresii din copilărie*, ș.a. De fapt, n-a scris o singură notă care să nu reflecte un anumit aspect — peisaj, sau nuanță sufletească — ale României sale mult iubite. Însăși *Oedip* — capodopera sa — cuprinde un fel de reflex etnic. Cînd mă gîndesc la eroul pe care îl strălfulgeră soarta, nu mă pot împiedica de a evoca pe marele nostru Enescu, aflat în pragul ultimului său apartament parizian din rue de Clichy no. 26 : „Ce pot face împotriva destinului ? Să fiu mai tare decît el ?" Pînă la moartea sa, a fost mîndra sa deviză.

Ce am putea ura Asociației *Les amis d'Enesco* decît o cît mai îndelungată viață, bogată în asemenea manifestări artistice de prestigiu, care cinstesc personalitatea marelui compozitor, muzica românească, ca și pe cei care o promovează.

J. V. P.

Tineri muzicieni

Ritmul propus inițial pentru prezentarea acestei tribune nefiind respectat, între ultima ediție și cea de anul acesta, concertul Orchestrei Simfonice Radio sub aceste auspicii a manifestat, cu atît mai mult, un interes deosebit. Programul a cuprins în partea întîia două lucrări reprezentative, scrise de doi foarte tineri compozitori, Grigore Nica și Dan Buciu, iar în partea a doua tînăra solistă Cornelia Vasile, laureată a mai multor concursuri de interpretare, a prezentat *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn-Bartholdy și *Concertul nr. 2 pentru vioară în si minor* de Niccolo Paganini. Colajul de stiluri care a guvernat acest program, mergînd pe o linie mare romantică, a avut ca efect lărgirea diapazonului de cunoaștere concertistică a publicului venit a o asculta pe Cornelia Vasile, precum și revelația unei tehniciene remarcabile, în persoana acesteia, pentru publicul primelor audiții de muzică simfonică românească.

Grigore Nica este autorul unei reușite *Sonate pentru pian*, a două cvartete de coarde, a unei *Cantate* pe versuri de Mariana Dumitrescu, a numeroase lieduri precum și a unui *Concert pentru vioară*. *Simfonia pentru orchestră mare*, prezentată în acest concert, a constituit lucrarea de absolvire a clasei de compoziție la profesorul Aurel Stroe din Conservatorul bucureștean. Rod al unei preocupări susținute, etalînd stăpînirea perfectă a meșteșugului componistic însușit în Conservator, Simfonia pune în evidență cîteva trăsături care sînt definitorii pentru personalitatea lui Grigore Nica. Melosul cromatic, neatingînd niciodată paroxismul brutal, armonia de esență lineară, polifonică, serial-dodecafonică pe alocuri, susținînd extrem de funcțional acest melos, metrica labilă, asimptotică prețiosului stil parlando-rubato al folclorului nostru, arhitectura celulară ciclică, supunînd tradiționalele scheme formale ale genului simfonic unor metamorfoze sintactice personale, orchestrația rectangulară-barocă, neocolind situațiile instrumentale limite prin mixajul lor, toate acestea constituie tot atîtea valențe ale unui compozitor convins și care convinge, fenomen de coincidență fericită, apreciabil pentru etapa de creație contemporană.

În legătură cu creația compozitorului Dan Buciu, a doua prezență din programul concertului tinerilor compozitori, programul de sală construit doct și „muzical" de Luminița Vartolomei ne informează : „*Sonata pentru pian*, un *Triptic coral* pe versuri de Tudor Arghezi, piesa pentru orchestră, *Antinomii*, recent prezentată în primă audiție de către orchestra „Academica" — iată trei titluri ce ilustrează diversitatea genurilor către care se îndreaptă preocupările compozitorului : muzica de cameră, corală, simfonică. Un al patrulea gen — cel concertant — este reprezentat în creația lui Dan Buciu de către *Scenele pentru orchestră și pian*, lucrare scrisă în perioada 1967—1968 și prezentată ca lucrare de diplomă".

Absolvent al clasei de compoziție a lui Tiberiu Olah din Conservatorul bucureștean, Dan Buciu își împarte activitatea de creație cu cea pedagogică, ca asistent la catedra de armonie și contrapunct din Conservator precum și cu cea muzicologică, manifestată fie sub forma unor colaborări radiofonice în care urmărim, pe secțiuni, aprecierea fenomenului componistic contemporan, fie sub forma analizelor de prezentare a celor mai noi creații românești, analize găzduite de revista „Muzica". Spiritul de competență și seriozitate cu care ne-a obișnuit Dan Buciu pe toate planurile activității sale constituie o certitudine pe drumul realizării sale prezente și viitoare. *Scene pentru orchestră și pian* pune în primul rînd probleme concertistice, apoi probleme formale și timbrale și, în ultimă instanță, de limbaj melodico-ritmic. Pianul este tratat „scenic" nu concertistic, elementul de virtuozitate concertistică fiind nul, problemele de pianistică subtilă, fie de natură bartokiană, fie de natură debussystă nelipsind însă. În al doilea rînd, partea a doua — *allegro moderato* — aduce pe aceeași linie de abscise forma de fugă cu forma de sonată, pulverizînd granițele de construcție dramatică a sonatei în favoarea unui tonus formal de tip polifonic, exagerînd însă, în acest context și din necesități convingătoare, contrastul tematic caracteristic sonatei. Cel mai important sprijin pe acest drum îl constituie domeniul de definiție al funcției timbrale în care fiecare interval instrumental, cu tipuri de sonorități diferențiate, constituie milimetri prețioși pe această suprafață polifonică. Augmentarea aspectului concertistic al lucrării este realizată, în ultimă instanță, pe baza unei sinteze serial-folclorice prezentă în melodica și ritmica fiecărei pagini.

Un aport demn de relevat l-a adus, la această primă audiție a lucrării lui Dan Buciu, pianista Magda Buciu, aflată pentru prima oară pe scena de concert, sub aceste auspicii. Temperatura interpretării denunță permanent o cunoaștere intimă a stilului compozitorului, o vibrație personală unisonică cu acesta. Beneficiind de o tehnică pianistică competentă precum și de o cultură muzicală complexă, Magda Buciu a pus în pagină, cu deosebită eficacitate, atît momentele de solo și cele de ansamblu, cît și suprafețele lirice și cele dramatice, într-un cuvînt, întreg polinomul de stări concertistico-afective.

Partea a doua a concertului a relevat o tehniciană remarcabilă în persoana violonistei Cornelia Vasile. Dezinvoltura interpretativă, acuratețea desăvîrșită a sunetului, exuberanța ritmică virtuoză constituie principalele calități ale violonisticii sale. În această situație, așteptăm pe viitor din partea Corneliei Vasile, o pătrundere funcțională în frazarea pieselor prezentate, o înțelegere desăvîrșită a stilului acestora. În stadiul de față bineînțeles că interpretarea concertului de Paganini a fost mult mai elocventă ca cea a concertului de Mendelssohn-Bartholdy. Această constatare întărește recomandarea ca, în viitoarele apariții concertistice, Cornelia Vasile să nu prezinte simultan publicului două concerte atît de diferite stilistic.

Întreaga manifestare trecută în revistă prin rîndurile de mai sus a fost controlată, de la pupitrul dirijoral al Orchestrei Simfonice Radio, de către dirijorul Theodor Costin, printr-o participare obiectivă cu vibrația și înțelegerea cunoscută.

Primul contact cu publicul sălilor de concerte, sub asemenea auspicii, pentru tinerii compozitori Grigore Nica și Dan Buciu, cu care am împărțit anii de Conservator, constituie și un succes al mai multor profesori din Conservator care ne-au îndrumat, încă de la început, pe acest drum al artei componistice. Programul de sală, tipărit cu ocazia Concertului Radio nu menționa decît profesorii claselor de compoziție din Conservator, urmate de Grigore Nica și Dan Buciu și anume respectiv, Aurel Stroe și Tiberiu Olah. Cu permisiunea colegilor mai cred că este necesar să completăm această memorie cu numele lui Florin Eftimescu, pentru armonie, Victor Giuleanu pentru teorie și solfegii, Dumitru Botez pentru dirijat și ansamblu coral, Tudor Ciortea pentru forme muzicale, Zeno Vancea pentru contrapunct, Aurel Stroe pentru instrumentație și orchestrație, Vinicius Grefiens pentru citire de partituri.

ANTON DOGARU

★

Recitalul oferit de violonista VICTORIA BAȘTA și pianista KRIMHILDA CRISTESCU la Sala Studio a Ateneului Român, a constituit o reușită în adevăratul sens al noțiunii. În primul rînd reliefăm programul alcătuit echilibrat, apelînd totodată la compoziții valoroase. În al doilea rînd se cuvine a aprecia conturarea unui spirit de muzică de cameră autentică, în care violonista și pianista au obținut o fină fuziune sonoră, fără o evidențiere ostentativă a vreuneia din părți. De fapt aceasta constituie o axiomă în tălmăcirea acestui dificil dar profund gen muzical, de care, din nefericire, soliștii nu țin totdeauna seama.

Am ascultat Sonata în do minor, opus 139, de Max Reger, în care cei doi tineri artiști au izbutit să redea acea complexitate armonică cromatică, îmbinată cu o densitate polifonică de contingență, barocă. Se știe că Enescu aprecia în mod deosebit Variațiunile pe o temă de Mozart ale acestui valoros compozitor de la Leipzig, în timp ce Mihail Jora i-a fost elev, ba mai mult, nu o dată era influențat de semnificațiile tulburătoare ale înlănțuirilor sale acordice, ce adesea dezechilibrează logica funcționalismului tradițional. Am ascultat în continuare *Sonata* de Irina Odăgescu ; o creație plăcută, inspirată, cursivă, deoarece melosul modal, derivat din folclor, însă transfigurat cu abilitate de autoare, este tratat în strînsă corelație cu celelalte elemente ale limbajului, pe o linie neoenesciană — ne referim la Sonata a 3-a. Totodată accentuăm expresiva îmbinare a timbrelor și o valorificare subtilă a unor efecte coloristice ca „flageoletul", duble corzi „atacuri de arcuș" sugestive și multe altele, în ambianța sonoră, delicată a unui pian valorificat de un compozitor care-i cunoaște secretele.

Deosebit de dificilă tehnic este *Sonata în fa minor*, opus 80 nr. 1, de Serghei Prokofiev ! Nu mică ne-a fost mirarea cînd am remarcat cu o reală bucurie a spiritului că cei doi interpreți au trecut cu succes peste multiplele obstacole ridicate de elementele de formă... Poate echilibrul sonatei nu a fost întotdeauna prezent — fapt pe care-l explicăm într-o oarecare măsură și datorită conținutului muzicii lui Prokofiev, un abstracționism viguros, îmbinat cu un lirism edulcorat, amintind uneori chiar de Rachmaninov. În final *Sonata* de Gabriel Fauré a apărut în toată splendoarea unui lirism tipic muzicii franceze, în care pînă și sunetele încadrate în acorduri ceva mai aspre au apărut delicate, într-un climat sonor de fină eufonie, la care se adaugă o poezie reținută, clasică în formă și romantică în conținut.

În concluzie, un concert pe care l-am ascultat cu plăcere, cu un program care nu ocolea primele audiții — ne referim la Reger și la Irina Odăgescu — demonstrînd că acest dualism cameral, alcătuit din Victoria Basta și Krimhilda Cristescu, nu alege soluția spectaculoasă a artistului care se „folosește" de elementele de formă ale creației, ci pe aceea profundă, de a sluji opera de artă cu sobrietate și acea nobilă dăruire.

DORU POPOVICI

★

Prezent cu remarcabilă consecvență pe scenele de concert ale Filarmonicii bucureștene, Avy Abramovici marchează cu fiecare apariție a sa drumul unei evoluții semnificative, ascendente a unui muzician aflat într-un continuu proces de autodepășire, de lărgire a repertoriului, în special prin includerea creațiilor contemporane destinate viorii. Memorabile au rămas în stagiunile precedente de concert, interpretările sale date *Concertului* pentru vioară de Alban Berg — în primă audiție la noi — sau *Sonatei pentru vioară solo* de Bela Bartók, de exemplu.

Cu totul valabil apare la Avy Abramovici faptul că mijloacele sale violonistice de o largă diversitate și bogăție, apar cu fiecare creație interpretativă a sa, în mod eficient adaptate coordonatelor stilistice ale lucrărilor, vieții interioare a acestora.

În mod semnificativ, munca muzicianului rămîne orientată în principal spre găsirea coordonatelor obiective, directoare ale lucrării. Pe deasupra acestora interpretul intervine cu propria sa concepție foarte clară, coerentă, lucidă, servind cu o rară cuviință și fervoare, sensurile inițiale ale creației executate. Din ultimul său recital, înglobînd o arie stilistică largă, de la lucrările barocului muzical și pînă la cele postromantice și contemporane ale literaturii viorii, voi releva în primul rînd interpretarea dată *Sonatei pentru vioară și pian* de Richard Strauss, un veritabil poem de mari proporții în care interpretul a reușit să sugereze viziunea largă, orchestrală, amploarea inspirației de un retorism și o dezinvoltă eleganță specific vieneză. Desigur, punctul central de maxim interes artistic al întregului program, l-a adus realizarea la proporții monumentale, intuind semnificații bachiene ale *Sonatei pentru vioară solo* de Max Reger ; aici, în mod special, soliditatea tehnicii violonistice, maleabilitatea impresionantă și consistența tonului au fundamentat în chip magistral fermitatea concepției interpretative, claritatea arhitecturală a acesteia.

★

Gazdă ospitalieră, martor al debutului multor interpreți care parcurg astăzi primii pași în viața noastră muzicală, podiumul sălii Studio a Ateneului Român ne-a prilejuit întîlnirea cu doi tineri soliști: pianista Marilena Dobrea Ilea și flautistul Nicolae Maxim — interpreți a căror actuală prezență artistică meritorie, mă face să cred că îi va determina să apară cu mai multă consecvență în programele de concert.

Pianista Marilena Dobrea Ilea este tipul de interpret foarte lucid orientat în ceea ce privește raportul dintre propriile disponibilități interioare sau instrumentale, tehnice și repertoriul pe care îl abordează. Programul său de recital, de o elevată ținută intelectuală, și-a propus să ne prezinte acel moment crucial în evoluția muzicii instrumentale și anume perioada de confluență situată între apogeul Barocului muzical, magistral reprezentat de creația lui Johann Sebastian Bach și zorii prevestitori ai clasicismului, anunțați de fiii marelui cantor de la Leipzig, Johann Christian și Philipp Emanuel Bach. Așadar, un program de recital închinat în întregime compozitorilor din familia Bach, un program pe care pianista — deși marcată de emoțiile atît de periculoase ale debutului solistic — l-a susținut cu reală convingere și cu un remarcabil simț al stilului. Din succesiunea momentelor recitalului sonate de Johann Christian Bach și Philipp Emanuel Bach iar apoi Preludiu și Fugă în Fa diez major (caietul I) și Suita engleză nr. 3 în sol minor de Johann Sebastian Bach — interpretarea primei piese a programului, Sonata în Mi major de Johann Christian Bach, s-a distins printr-un deosebit simț al echilibrului formei, dozare precisă și clară a dinamicii slujite de un ton ferm, consistent. Dar, pe deasupra acestor date reale ale interpretării, pianista Marilena Dobrea Ilea a relevat în primul rînd o muzicalitate lucidă, încă lipsită de calcul interior pe care ți-l dă în mare măsură obișnuința cîntatului pe scenă, o muzicalitate activă, de bună calitate, vitalizatoare a semnelor partiturii.

În a doua parte a concertului, un recital de flaut, consacrat în mare parte creației românești, ne-a prilejuit întîlnirea unui interpret investit cu acel dar atît de prețios, al comunicării foarte firești, clare și directe. Nicolae Maxim este unul din acei instrumentiști, membri ai Orchestrei Filarmonicii de stat „George Enescu", care, dă dovada unui meritoriu efort de autoîmplinire artistică. Sonata pentru flaut și pian de Mircea Istrate — lucrare de factură neoclasică, bine clădită — a fost redată într-un deplin sentiment al colaborării eficace cu pianista Irina Staicu, interpretă promptă și foarte atentă în participarea ei.

În plus, există în cîntul lui Nicolae Maxim o remarcabilă fluență, o cursivitate a frazării ce încheagă într-o viziune unitară, întreaga creație; și în această privință, execuția celebrului opus enescian *Cantabile și presto* a fost edificatoare. Rămîne de urmărit în continuare — pe următoarele etape ale evoluției interpretative — o mai mare puritate în construirea tonului, singurul care poate în plus conferi noblețe și spirit Sonatei a II-a în Mi bemol major de Bach, spre exemplu

★

Doresc să consider că recentul „Concert de concerte" pe care Orchestra de Studio a Radioteleviziunii, dirijată de Carol Litvin, l-a susținut în colaborare cu cei mai talentați absolvenți din acest an ai liceelor de muzică din Capitală, poate fi consemnat drept un important eveniment; mă refer în special la natura deosebită a posibilităților de care dispune Radioul și Televiziunea în acțiunea de antrenare a activității de concert a tinerilor interpreți, de plasare treptată a celor mai merituoși dintre aceștia, în circuitul vieții noastre muzicale. Actualul concert poate fi apreciat drept un reviriment în continuarea pe mai departe a activității ansamblurilor muzicale ale Radioteleviziunii, de propagare și susținere a activității tinerilor muzicieni interpreți.

Pe de altă parte, s-ar fi impus totuși ca realizarea acestui concert — pe care Orchestra Radio l-a acordat cu generozitate absolvenților celor două licee de muzică — să fi fost privită cu mai multă atenție și considerație din partea membrilor ansamblului, a dirijorului. Ne așteptam să fi urmărit mai mult decît o simplă susținere sonoră, deseori incorectă, chiar derutantă a acompaniamentelor. Repetițiile cu orchestra, mai numeroase, trebuiau să devină o pertinentă muzică de îndrumare, la capătul a 12 ani de studii în liceul de muzică, o încununare a acestei merituoase și susținute activități a tinerilor interpreți.

Din lotul numeros și reprezentativ al acestora s-a impus, în mod cert, grupul foarte valoros și, în mare măsură, omogen al celor 5 violoniști — o adevărată reconfirmare de proporții, cu o nouă generație, a valorilor de bază ale școlii noastre violonistice: o solidă și multilateral orientată formație tehnică pusă, întotdeauna, în slujba revelării conținutului expresiv al lucrărilor abordate. L-am urmărit astfel pe Paul Zaharia în prezentarea celebrului *Poem* de Chausson, gîndit și realizat la proporții camerale. Horia Tudor — o autentică natură violonistică foarte interiorizată — a susținut partitura primei părți a concertului de Mendelssohn-Bartholdy cu o remarcabilă elocvență și dinamică, slujite de un ton amplu, generos, de aleasă muzicalitate. La Mariana Hotoran am remarcat de asemenea, vigoarea expresiei și o bună continuitate a frazării în interpretarea *Concertului nr. 7* de Mozart. Prima parte a *Concertului* de Sibelius — una dintre partiturile cele mai pretențioase, din punct de vedere violonistic ale literaturii contemporane — a fost redată cu o susținere amplă, poate prea ambițioasă, de către Cristina Ardeleanu. Iar Șerban Lupu — interpret de o solidă formație violonistică — a conferit *Concertului* de Glazunov o vibrație autentică aproape matură, bine echilibrată, slujită de un ton de mare diversitate și bogăție sonoră.

Din rîndul pianiștilor vom aminti evoluția sensibil nuanțată, de o bună condiție tehnică a Georgetei Popescu în interpretarea *Concertului în sol minor* de Mendelssohn-Bartholdy. Dotată cu o vie inteligență muzicală, pianista Ilinca Dumitrescu a interpretat partea I-a a *Concertului* de Schumann — una din cele mai dificile pagini ale literaturii romantice a genului — cu un remarcabil conturat relief al frazării, cu o siguranță și o logică promptă a expunerii. Voi menționa de asemenea evoluția de bună calitate a Corinei Martinovici în interpretarea *Concertului în Mi major* de Mozart, partea I-a, prezentat, în deplina cunoștință a stilului. O prezență meritorie, dar perfectibilă pentru nivelul actual, a constituit-o și aceea a violoncelistei Rosa Herta.

Apreciind realizările precum și orientarea tinerilor absolvenți către marele repertoriu de concert, foarte divers, bine ales, se pune în mod firesc întrebarea dacă în afara lotului masiv al violoniștilor și pianiștilor, alți instrumentiști n-ar fi meritat să apară în acest concert festiv al absolvenților celor două licee de muzică din Capitală.

DUMITRU AVAKIAN

„La Messe de Nostre Dame" de Guillaume de Machaut în primă audiție

Plecată timid la începutul sec. XX, acțiunea de revalorificare, de redescoperire a unor vechi opere de artă a căpătat tot mai multă amploare în ultimele decenii. Arta bizantină, cea gregoriană, vechile culturi asiatice au fost repuse în drepturi, după ce secole întregi fuseseră uitate, neglijate de o artă narcisistă, preocupată numai de a se admira pe sine însăși. Prezentarea „Missei de Nostre Dame" la Studioul Conservatorului bucureștean pune pe melomanii Capitalei, pentru prima dată, în contact direct cu o operă fundamentală a perioadei de geneză a polifoniei vest-europene. Lucrarea lui Machaut, sobră, austeră, ne aduce în față un univers sonor insolit, teluric ; scriitura modală, libertățile în mișcările vocilor, inexistența (încă !) a unor „prejudecăți" verticale, conferă ansamblului muzical general, o culoare pe care muzica nu o va mai regăsi decît după aproape 6 secole. Ne aflăm în fața unei lumi depărtate în timp, dar foarte apropiată în modalitatea de gîndire.

Meritul deosebit de a fi adus în fața publicului bucureștean Missa de Machaut revine dirijorului Petre Crăciun, lector la catedra de Ansamblu și dirijat cor a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București. Versiunea pentru cor și 17 instrumente realizată de compozitorul Dan Constantinescu a fost inclusă în cadrul programului prezentat de Clasa de dirijat a anului III ; în ciuda posibilităților modeste ale Corului de studenți, care a susținut partida vocală (anul III Pedagogie) reușita generală a fost incontestabilă : autoritar, dînd dovadă de o bună intuire a unui stil muzical puțin familiar, cu o gestică simplă dar precisă și expresivă, Petre Crăciun s-a arătat a fi deopotrivă dirijor și muzician de o elevată ținută. Fără îndoială însă succesul muzical a fost asigurat și datorită rafinatei orchestrații creată de Dan Constantinescu, orchestrație ce a reușit să restituie atmosfera muzicală a lucrării. De loc muzeală, versiunea propusă de Dan Constantinescu păstrează cu strictețe litera originală a partiturii, lucrul acesta făcîndu-se însă cu mijloace moderne, perfect integrate în stilul arhaic al piesei. Sperăm că această inițiativă muzicală nu va rămîne izolată și așteptăm pe viitor și alte asemenea prime audiții.

Partea a doua a programului a adus pe podiumul de concert un mănunchi de tineri studenți ai anului III, aspiranți la titlul de dirijor de cor. Am remarcat pentru ținuta autoritară și suplețea muzicală pe Constantin Drăgușin și Ion Golcea, dar și pe Luisa Haidulis, Traian Slovineanu, Magdalena Albulescu, Alexandru Lupeș și Mircea Manea, mai puțin experimentați dar cu frumoase valențe muzicale. Acompaniamentul pianistic asigurat de asistentul Ovidiu Cucu a purtat atributele de rafinat și discret.

Încheierea concertului a fost realizată de lectorul Petre Crăciun care a interpretat remarcabila creație a maestrului Sigismund Toduță, „Arhaisme".

D. B.

„Nevestele vesele din Windsor" de Otto Nicolai

Studioul de Operă al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" ne-a obișnuit în ultimul timp cu spectacole noi, inedite, multe dintre ele nefăcînd parte din repertoriul „consacrat" pe scena mare a Operei Române. După ce, nu demult, am avut ocazia să urmărim lucrarea lui Benjamin Britten, „Visul unei nopți de vară", o nouă premieră ne este propusă de studenții cîntăreți ai Conservatorului bucureștean, opera „Nevestele vesele din Windsor" de Otto Nicolai. Fără a fi o capodoperă, lucrarea compozitorului german (1819—1849) întrunește o serie de atribute care o fac plăcută, agreabilă. Adăugînd virtuților singspielului german pe cele ale operei romantice timpurii (mai ales Weber) opera demonstrează valențele unei melodicități accesibile dar de bun gust, o anumită „vervă scenică" și o variată paletă orchestrală și armonică. Toate aceste calități au fost puse în evidență de regia inventivă a Conf. univ. A. I. Arbore. În ciuda spațiului scenic restrîns cîteva idei originale și-au găsit locul, menționînd mai ales pe aceea a autoprezentării personajelor pe fondul muzical al uverturii. Evident că și scenografia (Silviu Ioniță), la fel de simplă și eficientă a contribuit la buna impresie generală.

Garnitura de studenți prezentă la spectacolul din 17 mai pe care l-am urmărit, în ciuda unor diferențe individuale, s-a vădit a fi în general omogenă. Aida Săvescu (Dna Ford) și Ruxandra Vlad (Dna Page) s-au dovedit un cuplu — necesar în operă — bine închegat. Prima a demonstrat o tehnică nativă deosebită, muzicalitate, însă și unele mici scăpări în intonație. Cea de a doua, mai puțin pregnantă în conturarea personajului, a manifestat neașteptate diferențe în dicție : cea cîntată — cvasi ininteligibilă, cea vorbită — expresivă, clară. Victor Axinte (Ford) s-a arătat a fi crispat scenic, de unde și anumite repercusiuni asupra emisiei vocale, în timp ce Csaba Airizer (Page) a vădit o prezență generală sobră, serioasă. Antonius Nicolescu (Fenton), cu o voce timbrată plăcut, a creat un personaj sensibil, apropiat de original. Cuplul pretendenților „deziluzionați" la mîna lui Anne Page, Eduard Forgo (Sleder) și Adrian Ștefănescu (Dr. Cajus) a fost o certă reușită comică, umorul lor fiind întotdeauna de bună calitate. Ținta viselor lor matrimoniale, Anne Page, a fost conturată cu discreție de Mihaela Mija, dezinvoltă și muzicală. În fine, Gheorghe Crăsnaru în rolul titular (cel al lui Sir John Falstaff) a luat „partea leului", nu numai grație partiturii dar și excepționalelor sale calități muzicale și scenice, deja binecunoscute : o voce generoasă, o tehnică îngrijită, disponibilități actoricești remarcabile și, ce este mai important, existența unei profunde și deja mature gîndiri muzicale, iată factorii ce determină reușita convingătoare a tuturor aparițiilor sale.

În încheiere remarcăm prezența bine conturată a corului de Studio (maestrul de cor Armand Ghedoianu) și autoritatea dirijorului Anatol Kisadji care a reliefat potențe nebănuite ale orchestrei de Studio. Nu putem omite contribuția lectorilor Mihai Marta (machiaj) și Ana Molnar (mișcare scenică) precum și regia tehnică semnată de Gheorghe Dragomirescu.

DAN BUCIU

„Tristan şi Isolda"

În fondul de aur al repertoriului liric romantic, creaţia lui Wagner continuă să ocupe un loc aparte, datorat dificultăţilor de abordare interpretativă, pe de o parte, şi, totodată, accesibilităţii restrînse, în relaţia cu marele public. Este desigur mai ales cazul operelor de maturitate, care cer un ascultător avizat, informat în ce priveşte întreaga concepţie estetică wagneriană, pentru înţelegerea complexităţii actului artistic. Iată ce explică aria restrînsă de vehiculare a unor incontestabile valori, considerate de altfel esenţiale pentru evoluţia creaţiei muzicale romantice. Alegerea unei asemenea lucrări — opera *Tristan şi Isolda* — pentru prezentare în concert (selecţiuni ale principalelor scene), ni se pare cea mai justă cale pentru edificarea unui repertoriu de perspectivă al Operei române. O dată informat prin intermediul concertelor, melomanul descoperă frumuseţi nebănuite, care pe scenă îşi găsesc apoi adevărata dimensiune. Este mai scurt însă drumul de la concert la scenă, decît de la un deziderat formulat, fără a fi practic soluţionabil, la un spectacol wagnerian „ideal". Meritul realizatorilor concertului este cu atît mai mare, cu cît asemenea probleme de principiu au depăşit cadrul strict „informaţional", căpătînd calitatea unei interpretări viabile.

Acum trei decenii, Mihail Jora nota într-o cronică, importanţa reprezentării operei *Tristan şi Isolda*, remarcînd că dispunem de forţe artistice corespunzătoare. Se poate spune acelaşi lucru şi despre recenta interpretare a operei, în concertul Orchestrei de Studio a Radioteleviziunii, dirijat de Ludovic Baci. Rezolvarea onorabilă a partiturii orchestrale dezvăluie potenţele unui ansamblu simfonic care ne-a mai oferit şi cu alte prilejuri reuşite însemnate, în domeniul prezentării unor opere mai puţin cîntate (lucrări de Telemann, Monteverdi, Ponchielli, Roman Vlad). Momente memorabile ale capodoperei wagneriene au avut condiţii reale de împlinire sonoră. Desigur, alături de contribuţia dirijorului şi orchestrei, prezenţa unor soliști cu experienţă se cuvine semnalată. Dacă Cornel Stavru (Tristan) şi Dorothea Palade (Brangăne) au rămas la nivelul unei citiri exacte, poate mai rar animaţi de intensitatea rolurilor, soprana Maria Stoica ne-a convins deplin în interpretarea personajului Isoldei. Nu este vorba de o apariţie senzaţională, cu acoperire doar într-unul dintre compartimentele rolului. Maria Stoica este un cîntăreţ matur, care poate să-şi folosească din plin calităţile naturale datorită unei ascendente experienţe profesionale. Vocea, expresivă şi bogat nuanţată, dramatismul rostirii şi eleganţa stilistică a frazării, generozitatea temperamentală a trăirilor îi prilejuiesc în Isolda o creaţie de semnificativă prestanţă, dovedind că o asemenea partitură poate fi abordată fără risc de scena noastră de operă. Este, credem, principalul rezultat al realului succes pe care l-a realizat acest concert cu *Tristan şi Isolda*, succes ce poate deveni, după cum spuneam, un început de drum în îmbogăţirea repertoriului wagnerian pe scenele lirice româneşti.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Două spectacole de revistă

„De la Bach la... Tom Jones" la Teatrul de revistă şi comedie „Ion Vasilescu" propunea în stagiunile trecute un spectacol educativ în care erau cuprinse noţiuni despre muzică, istorie, interpretare, spuse cu tact pentru a putea fi recepţionate de cel mai diferit public. Era o formulă originală, plăcută şi în acelaşi timp, utilă, pe care o remarcai, prin care vedeai că se evită „însăilările", acele facile „însăilări" care nasc în timp record revistele. Acelaşi colectiv ne prezintă „Mini—jazz cu maxi—haz". Suportul tematic, de astă dată, este fără pretenţii. Se recomandă singur ca un capriciu al modei, ca o podoabă la care poţi renunţa fără ezitări. Apare şi dispare, amintindu-ne titlul spectacolului, dar nu lasă prea mari urme. Am putea spune că momentele „mini maxi" au fost chiar dintre cele mai puţin reuşite ; astfel, „Prologul" şi mai ales „Broadway balet" în care „toţi negrii" sînt lustragii, şi toţi „lustragiii" sînt acrobaţi şi figurile toate parcă decupate din reviste diferite păreau machiate pentru un spectacol de circ...

„Mini—jazz cu maxi—haz" este o revistă simplă, în care cupletele curg, se completează, se salvează, menţinînd însă tonusul desfăşurării. Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu, pe care îi aştepţi în special în cuplu, au reacţia de aprobare a publicului la fiecare apariţie. Din sceneta „Articole de voiaj" au creat un moment de eclatant umor, comicul de situaţie fiind răstălmăcit pînă la epuizare. Lucky Marinescu într-o bună formă vocală, dă eleganţă „Vizitei" sale, o conturează ca un mic musical, ferind-o de nuanţele specifice variete-ului. Este demnă de apreciat dorinţa regizorului Paul Mihail Ionescu de a colabora cu artişti, cu tineri muzicieni care ştiu să sublinieze prin prezenţa lor nota de profesionalism, de refuz în faţa improvizaţiei diletante. Astfel, sextetul „Cantabile" condus de Smaranda Toscani (cu Magda Buciu, Any Mola, Mircea Mihalache, Nicu Moroaică, Dodo Munteanu) este un grup talentat, care ridică spectacolul, fiecare dintre cei „şase" putînd interpreta (hazul trecerii lui Mircea Mihalache „de la revistă... la operă") putînd să se integreze într-o revistă închegată. Orice comparaţie cu studio-8, de exemplu, de la Teatrul satiric muzical „C. Tănase" sau cu atîtea formaţii vocale create „ad-hoc", pe care le găsim acompaniind anost cîntăreţii, este în favoarea sextetului „Cantabile". „Mini—jazz cu maxi—haz" l-a prezentat şi pe Aurelian Andreescu, mai stăpîn pe voce, dar încă în căutarea unui stil, a oferit şi şlagăre noi, de succes, ca „Inimă nu fi de piatră" în interpretarea sensibilă a Norinei Alexiu şi intervenţiile prompte ale orchestrei conduse de Deda... Aşa cum am spus, recentul concert-spectacol al Teatrului „Ion Vasilescu" îşi menţine tonusul, nu are mari căderi, dar nici nu vizează musicalul închegat, preferînd efectul numerelor : momente de succes alături de momente „albe" („Picturi abstracte"., „Raionul de artizanat"), neargumentate, punţi de trecere doar către o izbucnire de umor sau un cîntec cunoscut. Este supărătoare reluarea cîtorva vechi „refrenuri" : audienţă", „contabilismul", „nepotismul"...

Ştiind posibilităţile acestui tînăr colectiv, cunoscînd datoria lui de a face din turneele sale un lung şir de spectacole vii, relaxante, notăm „Mini—jazz cu maxi—haz" un concert spectacol tineresc. Credem însă că se poate evita minima rezistenţă, se poate ţinti totuşi cu mai multă îndrăzneală spre verva şi spiritul unui musical.

Iată şi o comedie muzicală : „Bimbirică", de Aurel Storin la Teatrul satiric-muzical „C. Tănase". O comedie regizată de Biţu Fălticineanu, cu o muzică plăcută scrisă de Elly Roman (notăm impresia de unitate pe care o lasă muzica atunci cînd este concepută de un singur compozitor), cu actori de primă mînă. Două acte inegale (primul scris cu aplomb, al doilea puţin trenant) este o poveste hazlie, cu multe încurcături, o poveste deconectantă. Nu „istoria" piesei contează şi nici momentele muzicale... ci Bimbirică, care este

Puiu Călinescu, și este un spectacol al lui Puiu Călinescu. Ca și în „Sonatul lunii" actorul face un veritabil recital dintr-un text obișnuit de cîteva vorbe, aruncă o gesticulație stufoasă, domină prin mimica ochilor, a feței, își ondulează vocea pe un lung diapazon, vibrează cu arta marilor comici. Alături de Puiu Călinescu, Vasilica Tastaman, deși într-un rol sărac, care nici pe departe nu-i oferă desfășurarea talentului (așa cum sîntem obișnuiți cu jocul său pe scena Teatrului de Comedie) nu-și bagatelizează prezența (acest lucru ni se pare că ține de o remarcabilă atitudine față de arta actorului) ci creează un personaj, îl condeiază cu grație și spontaneitate. Apoi cuplul Ritta Mărculescu—Ioana Matache, ridiculizînd tipul de învățăcel sever, conștiincios care nu iese din litera cărții. H. Nicolaide—compozitorul, Cristina Stamate, Didi Ionescu — iată actori care fac din piesa lui Storin (o adaptare după „Baby Mine" de Margaret Mayo) o comedie spumoasă, deși destul de ușoară, o comedie în care recitalul „Călinescu" este lăsat să domine fără rezerve.

Nu încetăm să sperăm, însă, în crearea acelor spectacole de revistă de mare ținută, cu texte spirituale, care să abordeze cu mobilitate satira, caricatura, care să ne amintească de tradiția acestui gen.

SMARANDA OȚEANU

Artiști ai Sindicatului Sanitar București

Anul acesta, orchestra de cameră a medicilor a împlinit 17 ani de existență. Este mult și, în același timp, puțin, căci îi dorim o viață cît mai lungă. Ea a luat ființă din inițiativa unui grup de medici care, pasionați de profesiunea lor, au înțeles să-și petreacă totuși timpul liber în comuniune cu arta sunetelor față de care prin preferințe, ca și prin educație și cultură au avut de timpuriu afinitate. Sînt medici distinși în meseria aleasă, dar care ar fi putut și pot oricînd figura cu prestigiu și ca interpreți ai muzicii — așa cum o fac și în prezent, neobosiți, cu convingere și dăruire.

Aflîndu-ne printre cei ce i-au urmărit din capul locului cu toată atenția meritată, ne face plăcere să relevăm activitatea muzicală a medicilor care au fost îndrumați la început de dirijorul Mircea Cristescu.

Ulterior, dr. Ermil Nichifor a devenit, datorită muncii sale artistice dusă cu talent, cu mult elan și perseverență, dirijor al orchestrei. În răstimpul anilor scurși de la înființare, orchestra a dat sub bagheta sa nenumărate concerte, promovînd capodoperele muzicii de cameră ale marilor preclasici și clasici pînă la cele ale compozitorilor contemporani.

Relevăm cu satisfacție că această muncă dusă numai din dragostea dezinteresată pentru artă, a întrunit sufragiile juriilor Concursurilor pe țară ale formațiilor de amatori.

Astfel, Orchestra de cameră a medicilor este laureată a Concursurilor din 1963, din 1967, precum și a Concursului dedicat anul acesta Semicentenarului Partidului, la care a obținut, ca și în 1967, Premiul I.

Orchestra și dirijorul său au meritul de a polariza necontenit către această muncă relevabilă, noi și noi cadre tinere, din rîndurile studenților care vin să împrospăteze această formație artistică de elită.

Anul trecut a luat ființă și corul de cameră alcătuit din circa 40 membri și care într-un timp foarte scurt a izbutit, sub conducerea dr. Mircea Diaconescu, să pună la punct un program din muzica universală și românească. Cu prilejul concertului dat la Ateneu, ambele formații au prezentat un program exigent. Corul a acordat un loc de seamă muzicii românești.

Cîntec de leagăn de Ion Runcu, cu rezonanțe pe alocuri, de cîntec de strană, a fost redat cu gingășie în mezzavoce. Amprente puternice de cîntec românesc poartă și *În temeiul codrului* de D.D. Botez și *Barbu Lăutaru* de Vasile Timiș, interpretate cu atenție pentru caracterul lor specific. A fost clar prezentată polifonia *Imnului bizantin* de Doru Popovici, liniile melodice au curs plăcut, eufonic. Corul „O dreptate, pentru tine luptăm !" de César Franck a fost acompaniat de organistul Iosif Gerstenengst, ale cărui intervenții, moderate ca intensitate, au susținut cu eficiență, ca un flux sonor învăluitor, discursul muzical. Am apreciat aici cîntul formației corale căreia dirijorul i-a imprimat nuanțe judicioase de forte-piano, în raport cu exigențele muzicii, o muzică savantă și totuși accesibilă. Corului final din scena biblică „Rebecca" de același compozitor, dr. Mircea Diaconescu i-a păstrat stilul propriu. Am urmărit cu interes chipul în care au fost redate expresiv acele alunecări tonale și caracterul, uneori de psalmodie, al muzicii. Pianista acompaniatoare, Mia Frunzetti a cîntat sobru, corect, ponderat.

S-au bucurat de un succes deosebit mai multe negro-spirituale cîntate în stilul lor caracteristic, cu o vie participare a tuturor — dirijorul împlinind și mici roluri solistice cu deosebire în atacul inițial al unora din piese.

Corul de cameră are merite indiscutabile. Cîntă curat, sonoritatea e frumos rotunjită. Nu sînt forțate intensitățile, dimpotrivă. S-a făcut remarcată suplețea dirijorului (și a formației), capacitatea de a-și apropia stilul atît de divers pe care îl reclamă interpretarea unor lucrări de Orlando Lasso sau de Gesualdo da Venosa, pe de o parte, ca și a negro-spiritualelor pe de altă parte. Și dacă subliniem la modul pozitiv chipul în care a fost redat (La Radioteleviziune) un madrigal de Gesualdo, cu toate îndrăznelile-i armonice și savuroasele-i cromatisme, tot așa trebuie să menționăm că în *Jubilata* de Orlando Lasso au apărut și unele bruscherii evitabile.

Pe viitor sperăm, de asemenea, că programul va fi conceput judicios, pe epoci, pe școli, evitîndu-se ca Orlando Lasso să fie încadrat de Radu Zamfirescu și Ion Runcu. În sfîrșit, recitatorii se cere să expună textele și prezentările într-o singură limbă, nu amestecînd franceza cu româna. Sînt micile noastre rezerve.

Centrul de greutate al concertului l-am aflat în partea a doua a programului pe care dirijorul dr. Ermil Nichifor l-a consacrat în întregime unor fragmente vocal-simfonice din „Iphigenia în Taurida" de Gluck.

Introducerea redată în chip avîntat, *Imnul* cu gravitate și *Finalul* eroic au vădit odată mai mult capacitatea interpretativă a orchestrei îndrumată, cu competență și reală măiestrie. Dr. Ermil Nichifor, fără a pierde o clipă din vedere multitudinea detaliilor, a urmărit cu consecvență realizarea în chip cît mai expresiv a arcului melodic mare, specific lui Gluck. S-a cîntat cu nuanțe dinamice bogate, s-a reliefat luminos, conținutul puternic al dramei. Medicii cîntă cu pasiune și cu o nobilă participare la actul interpretării, de unde remarcabilele lor realizări care sînt ale unor adevărați artiști.

Vom cita cu acest prilej trei cîntăreți soliști ale căror însușiri solicită cele mai bune aprecieri : soprana Otilia Manea, voce frumoasă, clară, fină, susceptibilă de a fi cultivată pe mai departe, tenorul Antonio Niculescu și baritonul Victor Axinte — voci generoase, frumos colorate care pot rivaliza cu ale unor foarte buni profesioniști.

Sala Ateneului, entuziasmată, a făcut o caldă manifestație de simpatie medicilor-muzicieni.

J.-V. P.

ROGOZA GHEORGHE
(Mehedinţi)
Premiul I

STOICĂNEL ION
(Teleorman) →
Premiul I

← MARIA APOSTOL
(Gorj)
Premiul II

BUDINĂ GHEORGHE)
(Cogealac-Constanţa)
Premiul II
↓

STELIANA STANULEA
(Tulcea) →
Premiul III

↑
MARIA DASCĂLU
(Suceava)
Premiul Muzeului Olteniei pentru cel mai autentic costum

RADU NICOLAE
(Ilfov) →
Premiul C.S.C.A.

← ILEANA BUMBĂR
(Maramureș)
pentru popularitate
Premiul special al publicului

IONELA PRODAN
(Dolj)
Premiul Uniunii compozitorilor
↓

CONSTANTIN STELIAN
(Suceava) ⇒
Premiul III

Recital de lieduri Béla Bartók la Tg. Mureș

Alcătuirea și susținerea unui program de muzică de cameră, aparținînd exclusiv lui Bartók, nu este un lucru ușor. Elisabeta Tóth și Judita Birtalan — interpretele acestui recital — s-au angajat cu toată convingerea într-o competiție pe cît de frumoasă pe atît de grea.

În structura programului s-a făcut simțită orientarea lui Bartók, cu privire la posibilitățile de prelucrare a cîntecelor populare. În partea întîia, ciclurile de cîntece populare mai simple au pregătit o atmosferă prielnică, iar în cea de a doua jumătate a programului, miracolul artei bartókiene a devenit covîrșitor. Remarcăm îndeosebi ciclul de cîntece populare slovace, atît în privința dramatismului și robusteței rustice cît și a lirismului. Tensiunea și forța internă a suitei au atins punctul culminant al interpretării celor două muziciene.

Elisabeta Tóth a reușit să găsească acel echilibru de stil care păstrează fidelă intonarea cîntecului popular și totodată se potrivește cu sala de concert. Acestei calități principale a solistei i se adaugă siguranța intonației și nuanțarea afectivă. Judita Birtalan a dat dovadă de însușiri pianistice excelente în acompaniamentele uneori foarte dificile, pregătirea ei tehnică fiind superioară și deosebit de potrivită pentru interpretarea nuanțelor caracteristice lui Bartók. Remarcăm siguranța ritmică și crearea echilibrată a relației dintre voce și pian.

Actorul Nemes Levente a contribuit într-o măsură importantă la succesul recitalului, prin recitarea impresionantă a poemului lui Illyés Gyula. Arta de recitator a lui Nemes Levente conturează o nuanță individuală interesantă prin armonia între ritmul recitării și elementele de atmosferă.

Recitalul a avut un frumos succes de public, ceea ce dovedește că, condiția succesului unui program „greu" este interpretarea de calitate.

CSYKY BOLDIZSAR

Festivalul și Concursul „Maria Tănase"

Organizat de Consiliul popular al Județului Dolj, în colaborare cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea compozitorilor din Republica Socialistă România, prin Comitetul județean pentru Cultură și Artă — Dolj, acest festival se înscrie ca un factor de prim ordin în contextul fenomenului cultural din Patria noastră. Alături de celelalte festivaluri și concursuri, fie pentru profesioniști, fie pentru amatori, această mare competiție artistică are ca menire „valorificarea folclorului autentic din țara noastră, stimularea și promovarea talentelor interpretative din rîndul artiștilor amatori", cum sună regulamentul festivalului.

Fapt cert este că toate cele 5 seri ale festivalului-concurs au avut săli pline. Parcă niciodată n-am simțit săli cu spectatori care vibrau pînă la transfigurare la auzul unei doine din Dolj sau a altei doine „cu noduri" din Oaș, sau a unei balade din Ilfov, sau un coral din Teleorman.

Parcă toate cîntecele trezeau în ascultători icoanele trecutului. În fiecare se simțea ceva din freamătul gliei în care ne-am născut, se simțea foșnetul codrului în șușotitul cavalului, susurul rîului de munte, în unduirea doinei, bucuria izbînzii în vigoarea și explozia ritmică a jocurilor. Toate acestea zugrăveau sonor imaginea vetrei de baștină pe care cu toții vrem azi s-o facem mai îmbelșugată, mai mîndră, mai frumoasă.

Din aproape 80 de concurenți, un juriu competent, prezidat de D. D. Botez, a distins cu titlul de laureați 18 soliști vocali și instrumentiști, mențiuni, premii speciale și premiile festivalului.

În grupa soliștilor vocali s-a clasat pe locul I mehedințeanul Roșoga Gh., interpret de balade, într-un stil de frumoasă autenticitate, el însuși culegător de folclor, îndeletnicire păstrată de la tatăl său. Pe locul II, Apostol Maria ne-a înfățișat o frescă sonoră gorjănească în toată puritatea ei specifică, iar pe locul III, Stamulea Steliana, din județul Constanța, ne-a emoționat prin interpretarea originală a două cîntece macedo-române.

La instrumentiști, deși în concurs s-a prezentat o gamă foarte variată de instrumente, începînd cu pseudo-intrumente ca : frunza, solzi de pește și pînă la instrumente propriu-zise ca : taragot și țiteră, s-au clasat în grupa premianților instrumentiști din familia fluierelor : caval, cimpoi, tilincă, fluier etc. după cum urmează : Premiul I, Stoicănel Ion — caval — reprezentant al județului Teleorman, care ne-a uimit nu numai cu virtuozitatea sa, ci a dat și un plus de adîncă sensibilitate, creînd sonorități de unicat într-o măiestrie cu totul neobișnuită.

Cimpoierul Budina Gheorghe din jud. Constanța, clasat pe locul II, ne-a înfățișat cîntece și jocuri dobrogene și macedonene. Pe locul III, suceveanul Sofian Constantin ne-a demonstrat că începînd cu tilinca (fluier fără găuri și fără dop) și terminînd cu cavalul, posedă o virtuozitate „drăcească" cu care vrăjește pe cel mai exigent spectator.

Premiul Uniunii compozitorilor i-a fost decernat doljencei Prodan Ionela, cunoscută și de la Concursul inițiat de televiziune, „Floarea din grădină", iar premiul C.S.C.A. i-a fost acordat lui Radu Nicolaie pentru repertoriul său de balade din județul Ilfov, dovedindu-se nu numai un interpret autentic dar și un culegător priceput. Maria Dascălu a primit premiul „Muzeului Olteniei" pentru frumosul și autenticul costum sucevean. La premii speciale mai pot fi citați : Mihai Botofei, viorist din Piatra Neamț ; Catița Bonca, cîntăreață din județul Bihor ; Ceia Tiberiu (voce), reprezentant al județului Timiș ; cea mai tînără concurentă, Ciortan Eugenia din Vaslui ; Vasile Sava, ceteraș din Satu-Mare ; Marta Pop din jud. Cluj pentru doinele ei „cu noduri" de o autenticitate despre care se va vorbi, iar din mențiunile acordate de juriu citățm pe Rodica Șandru (voce) din județul Sălaj și pe doljanul Iovănescu Nelu la caval.

Cred că orchestrele care au acompaniat soliștii n-au fost, nici pe departe, la înălțimea responsabilității acestei ediții. Ce s-a întîmplat cu minunata orchestră populară din prima ediție a festivalului ? Oare unii soliști, care au susținut programe în afara concursului, n-ar trebui să asculte și să învețe din măiestria concurenților ? Cred că ar avea de învățat nu numai tehnica interpretării, dar și bunul gust al repertoriului și mai ales să nu facă concesii prostului gust, căzînd deseori în vulgaritate.

Spiritul organizatoric ne-a apărut mai evident, comparativ cu prima ediție. Aceasta nu e de mirare, cînd acolo activează Petre Gigea, Florian Diran, Constantin Ungureanu și alți pasionați organizatori pentru astfel de manifestări.

CONSTANTIN PALADE

„Timişoara muzicală"

Se spune despre instituţiile de artă din Timişoara că sînt „florile oraşului". Călător cîteva zile prin inima Banatului nu se poate să nu doreşti întîlnirea cu soliştii Operei în spectacole ca „Don Juan", „Aida"... cu talentaţi actori ai teatrului „Matei Millo" în piese originale, semnate de Paul Everac, sau Dan Tărchilă... cu actorii Teatrului german sau cu muzicienii de la Filarmonică... Pentru a supune aprecierii publicului intenţiile, realizările muzicienilor timişoreni arta unor oaspeţi din celelalte centre culturale ale ţării sau de peste hotare, Comitetul pentru cultură şi artă al judeţului Timiş organizează o dată la doi ani *„Timişoara muzicală"*. Astfel, în această primăvară, la cea de a doua ediţie, festivalul a oferit — citäm programele mult aplaudate — un concert coral remarcabil susţinut de corul Madrigal, o seară de balet contemporan care propunea o viziune coregrafică modernă bine argumentată, semnată de Alexandru Schneider, apoi „Bărbierul din Sevilla" în interpretarea Operei române din Bucureşti... Cîteva momente au dat strălucire manifestării, i-au subliniat caracterul sărbătoresc. Am ascultat în formula de concert, opera *„Măiastra"*, aparţinînd compozitorului timişorean Ovidiu Manole. Am apreciat tematica acestei lucrări : setea de cunoaştere a omului modern, destinele unor tineri în faţa mirajului „Păsării măiestre" ; libretul nu avea însă isteţimea unei dezbateri generoase, a unui comentariu spiritual, ci se oprea la expunerea conflictului, la gradarea lui... Muzica lui Ovidiu Manole este simplă, cu cantilene largi, cu armonii susţinute, cu o orchestraţie aerată ; colorează corurile cu discreţie, nu ostentativ, cu intonaţii populare, conduce ariile, duetele cu meşteşug. Nu este o muzică de factură modernă ci respiră melodicitate, (mi-am amintit de muzica la baletul „Călin" al lui Alfred Mendelsohn), abordează formulări clasice (uneori aproape pucciniene), totul însă în dorinţa unei exprimări nuanţate, sincere. Opera „Măiastra" a beneficiat de bagheta unui distins muzician ca Nicolae Boboc, aplecat atent asupra partiturii, dorind să-i evidenţieze cît mai mult momentele realizate, semnificaţiile. A beneficiat şi de participarea unor tinere soliste ca Elena Duma, Iulia Ivanov, amîndouă remarcabile nu numai datorită calităţii lor vocale ci şi pentru capacitatea de a doza efectele dramatice, de a le feri de desuet, de a şti să construiască cu adevărat două personaje contemporane. Cel de-al doilea spectacol de operă la care am asistat în cadrul manifestărilor muzicale timişorene, „Tosca", ne-a prilejuit însă o seară de „surprize". Cunoşteam spectaculozitatea, siguranţa Marietei Grebenişan de a desfăşura rolul Toscăi. Mai puţin eram edificaţi asupra „posibilităţilor" „celebrului" tenor italian Alduino Zamaro de a aborda partitura lui Cavaradossi ! De la prima replică a sa ne-am consolat însă că vom asculta o „Toscă" numai cu „Tosca", cu un Sacrestan într-o tălmăcire actoricească cu totul inedită, creînd un personaj burlesc datorat lui Ioan Mayer, cu un Scarpia corect, (Ştefan Vasile), cu un grup de cîntăreţi care susţin partitura corală deosebit de muzical, dar fără... Cavaradossi. „Celebrul" tenor se pierdea, făcea eforturi inutile de a ieşi din impas, dar proba „vocii" îl depăşea ; doi paşi în adîncul scenei îi înăbuşeau legitima dorinţă de a se face auzit...

Această ediţie muzicală a Timişoarei a avut prin entuziasmul muzicienilor aşadar, cîteva momente notabile. Au fost vizibile însă şi deficienţe de organizare. Stă în posibilitatea forurilor de conducere ale instituţiilor muzicale, spre exemplu, de a refuza solişti străini pe care ARIA îi propune şi îi certifică ad-hoc : „cunoscutul", „celebrul"... Pianistul Hans Graf (Austria), tenorul italian amintit nu au lăsat în urma lor decît nedumerirea melomanilor : cum sînt selecţionaţi astfel de artişti ? Cine le acordă cu atîta uşurinţă creditul unor concerte, unor spectacole ? Privim programul festivalului şi remarcăm suprapunerea a două manifestări de un real interes : joi 20 mai, ora 19,30 prima audiţie a operei Măiastra, şi în aceeaşi zi, la aceeaşi oră, concert de muzică veche, dirijat de Remus Georgescu. Timişoara muzicală a oferit 15 concerte, spectacole în opt zile... ! Ne gîndim că este totuşi o suprasolicitare a melomanului care doreşte să fie mereu prezent mai ales că oscilaţiile calitative nu au putut fi evitate ; o astfel de încercare nu putea aduce decît scăderea interesului marelui public. Poate că un program mult mai judicios alcătuit, esalonat pe o perioadă de timp mai redusă, în care fiecare manifestare să fie expresia unei desăvîrşite calităţi artistice, ar ilustra cu adevărat exigenţa muzicienilor, a forurilor de cultură din Timişoara.

Spuneam că timişorenii numesc instituţiile de cultură „florile oraşului". Cîteva zile în compania muzicienilor care conduc şi care activează în instituţiile muzicale ne-au convins de entuziasmul oamenilor de muzică dar şi de unele asperităţi în desfăşurarea activităţii lor. La Timişoara, *Filarmonica, Opera* au menirea să prezinte publicului literatura muzicală de la preclasici la postromantici şi pînă la echilibrul creaţiei muzicale a secolului nostru. Pentru aceasta este nevoie de instrumentişti. Aflăm că numărul tinerilor absolvenţi de Conservatoare care au venit în Timişoara pentru ambele instituţii în ultimii 25 de ani este de aproximativ.. 20. Ne întrebăm : Liceul de muzică nu asigură cadre ? Se bucură de o bună asistenţă pedagogică ? Am aflat că peste 30 de locuri vacante aşteaptă profesori calificaţi, că majoritatea absolvenţilor pleacă să-şi continue studiile, aşa cum este şi firesc, la conservatoare. Aproape jumătate din membrii orchestrei operei sau cei ai Filarmonicii nu sînt profesionişti. Au revenit ca două leit-motive în discuţiile pe care le-am purtat cu forurile de conducere ale instituţiilor muzicale cuvintele : tineri absolvenţi, cadre calificate. Este o realitate că pentru un oraş de tradiţie culturală ca Timişoara, un oraş în care de la „Întîlnirile cu tinerii ascultători" organizate de Comitetul judeţean U.T.C. şi pînă la spectacolele Studioului experimental al operei se manifestă un evident interes pentru arta sunetelor, pentru capodoperele literaturii muzicale universale ca şi pentru căutările tinerilor creatori, — în care este nevoie de cadre de specialitate, de muzicieni profesionişti — *se impune reînfiinţarea Conservatorului. Ar fi indicat ca forurile de conducere din C.S.C.A. şi Ministerul Învăţămîntului să concretizeze în timp util măsurile pe care le-au iniţiat în acest sens.*

Şi Opera şi Filarmonica au stagiuni permanente în localităţile învecinate. Astfel la Reşiţa, la Lugoj, la Arad, sînt organizate turnee şi numărul spectatorilor este din ce în ce mai numeros. Mai complicat este la sediu atunci cînd un celebru pianist cum este Başkirov de exemplu, vine să concerteze şi nu are pian, cînd se propune o lucrare de factură modernă, în care percuţia are un rol diriguitor şi cînd se remarcă, pentru a cîta oară ? că instrumentele sînt uzate... Poate că ar fi indicat ca Direcţia muzicii din C.S.C.A. să caute rezolvarea problemei instrumentelor, comună şi acută de altfel, pentru cele mai multe dintre instituţiile muzicale ale ţării. Cum se ajunge la concluzia că este util să se trimită fagoţi acolo unde este nevoie de corn, flauţi acolo unde se cere o harpă... şi nici un pian acolo unde nu există nici un pian ? Dar dacă acest neajuns se poate rezolva numai prin solicitarea forurilor de cultură din C.S.C.A., cu siguranţă *înviorarea vieţii muzicale camerale*, la nivelul producţiei de operă, simfonice, se poate rezolva numai pe plan local. De asemenea în privinţa conferinţelor, a prelegerilor despre muzică în alcătuirea conferinţelor, a programelor de sală pentru a nu fi neutre, anonime, ar trebui să fie antrenaţi oamenii de specialitate, muzicologi cu experienţă pe care Timişoara îi are.

Am vorbit despre entuziasmul oamenilor de muzică din Timişoara, despre dorinţa lor de a face o artă muzicală de calitate. Cîteva zile în acest oraş bănăţean au fost convingătoare.

SM. O

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

MIHAIL JORA

par **PASCAL BENTOIU**

Une création de l'étendue et de l'importance de celle de Mihail Jora, création qui se développe au long d'un demi-siècle, comprenant presque tous les genres musicaux (excepté l'opéra et le genre concertant) et témoignant d'une évolution continue, est sans doute difficile à intégrer dans une étude de dimensions réduites. Et cela d'autant plus que des 54 oeuvres du maître, les quatre premières seules peuvent être considérées comme des oeuvres de début. Au moment où paraît la cinquième, „Paysages moldaves", nous nous trouvons devant une personnalité artistique nettement dessinée, qui a posé et résolu la plupart des problèmes de langage, si épineux pour les commencements de notre école de composition. Depuis ces „Paysages", des oeuvres de dimensions variées et nécessairement d'importance diverse ont contribué à élever un édifice imposant qui place l'auteur au rang des quelques créateurs de musique roumaine ayant une physionomie propre, impossible à confondre ; en fait, nous sommes devant un des piliers sans lesquels il serait difficile de concevoir l'école musicale roumaine dans son ensemble.

Personnalité artistique complexe : compositeur, pédagogue, interprète, critique, animateur de la vie musicale, Mihail Jora a marqué fortement sa présence dans tous les domaines où il l'a manifestée. Outre son activité de compositeur, qui forme le premier objet de ces lignes, nous semble particulièrement précieux son labeur en tant que pédagogue de plusieurs générations de musiciens roumains. Depuis Paul Constantinescu et Dinu Lipatti jusqu'aux jeunes compositeurs qui, il y a quelques années, quittaient les bancs de l'école, nombreux sont les élèves du professeur Jora. Et même si une partie de ceux-ci seulement ont atteint la notoriété, il est certain que tous ont fait preuve, dans leurs activités, d'une solide préparation professionnelle et d'un sérieux remarquable. Avoir étudié avec Jora passe aux yeux de tous pour une garantie. Le secret le plus précieux de cet enseignement est peut-être le fait que ce grand professeur a su comme nul autre pratiquer une véritable maïeutique des esprits, de façon à ce que chacun, devenu lui-même, découvre ses vérités intérieures et sa propre voie. Le maître respectait toujours les initiatives de son élève, et sa critique à la fois douce et ferme savait rendre le jeune enthousiaste honteux de ses échecs, mais aussi confiant dans ses propres forces.

Les données les plus importantes de la vie de Mihail Jora sont généralement connues et nous n'y reviendrons pas ici. Rappelons ses études musicales à Leipzig où Max Reger (composition), Stephan Krehl (contrepoint), Robert Teichmüller (piano) lui furent des professeurs de grand prestige. Tout spécialement le contact avec Reger, l'un des plus subtils harmonistes de la musique européenne du début du siècle eut, croyons-nous, le don de mettre sur la bonne voie l'activité de celui qui allait devenir l'harmoniste le plus intéressant et le plus personnel de la musique roumaine.

Avant même d'engager la discussion proprement dite des oeuvres, il convient de souligner que pour Mihail Jora, l'harmonie est un mode d'expression particulièrement efficace et que, dans sa pensée mu-

sicale, elle joue un rôle analogue à celui du rythme dans la pensée d'un Stravinsky ou à celui de la polyphonie dans celle d'Enesco. L'harmonie devient le terrain où les problèmes sont posés, débattus, résolus, où se trouvent engagées les forces principales de l'artiste et où seront remportées les plus éclatantes victoires.

Au fond, il existe dans tout acte créateur un combat avec le néant pour conquérir la forme et avec la matière sonore pour forger l'expression. Tout créateur d'art conscient distribue ses efforts selon ses possibilités, qu'il connaît mieux que quiconque. Mihail Jora a poussé l'investigation harmonique jusqu'aux recoins les plus secrets des structures fonctionnelles, manifestant même, dans sa dernière période créatrice, la tendance à faire éclater ce cadre, comme nous chercherons à le démontrer plus loin. Tout cela ne signifie aucunement qu'il ait négligé, dans sa musique, les autres modes d'expression majeurs. Il y a un type mélodique spécifiquement joresque et les rythmes populaires des danses et des *colindé* ont acquis dans ses oeuvres la transfiguration la plus remarquable.

L'oeuvre de Mihail Jora (c'est un fait reconnu par de nombreux musicologues) atteint son point culminant dans deux genres, qu'il a cultivés avec prédilection tout au long de sa carrière : le lied et le ballet. Il a abordé parallèlement les genres instrumentaux purs (sonate, suite, symphonie, variations), les genres programmatiques (poème symphonique, suite à programme, etc.), le genre vocal-symphonique et la musique chorale *à cappella*. Comme l'orientation vers certains genres est concluante pour la configuration psychique d'un créateur d'art, nous nous proposons, dans la présente discussion, d'aborder l'oeuvre de Mihail Jora à ce point de vue. Nous discuterons donc : 1) les lieder, 2) les ballets, 3) la musique de chambre instrumentale et 4) les oeuvres orchestrales.

★

Près de la moitié des *opus* du compositeur, plus précisément 25, sont des cycles de lieder. Il en a composé plus de cent, dont beaucoup sont devenus célèbres et représentent des moments importants dans l'évolution du lied roumain. Ştefan Niculescu, dans une étude remarquable [1]), a mis en lumière les aspects principaux de problèmes tels que : „Le rapport entre les mots et la mélodie", ou „Images musicales et forme du lied" ainsi que certains problèmes de structure. C'est ce dernier domaine que nous nous proposons justement d'approfondir.

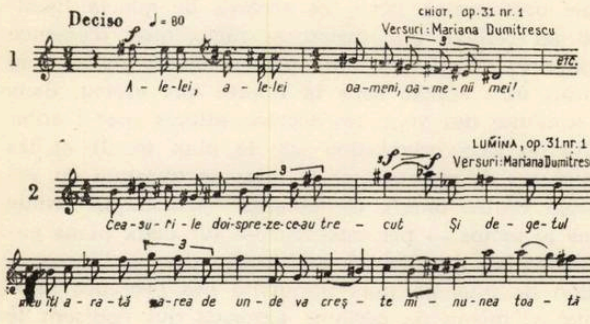
Il existe dans les lieder de Mihail Jora des constantes et aussi des lignes d'évolution. Les premières définissent le style, les autres révèlent une sensibilité toujours vivante, fraîche, en incessante transformation. Sur le plan harmonique, le lied de Mihail Jora est d'une densité tout à fait remarquable, réalisé en général à 4 ou 5 voix réelles, par des moyens pianistiques sobres. Nous trouverons dès l'op. 1 no. 5 („Verheissung", sur des vers de R. Dehmel) cette harmonie abrupte, spécifiquement joresque, hachurée, dure, tranchante, où chaque accord remplit une fonction dynamique, menant plus loin par des voies imprévisibles mais qui, plus tard, paraissent tout à fait naturelles. La typologie des accords demeure en général néo-romantique, avec une préférence marquée pour les accords augmentés ou diminués et une véritable prédilection pour les accords de quarte (peut-être un réflexe des structures mélodiques d'essence populaire). D'ailleurs, un langage aussi mobile ne saurait être réalisé sans la liberté que créent, dans la conduite des voix, les accords altérés (par l'ambiguïté de leur orientation sur le plan tonal) et les structures de quarte (par la mise en question du véritable centre tonal). Ce langage harmonique évolue dans le temps — pensons-nous — sur deux plans parallèles : a) complexité croissante, due à l'incorporation de plus en plus fréquente des procédés bitonaux et même de certains agrégats qui épuisent le total chromatique, mais moyennant des configurations fondées sur la tierce et la quarte, donc utilisant un type d'accords familier ; b) espacement, étalement dans le temps des métamorphoses harmoniques. Pour comprendre un enchaînement d'accords, un certain temps objectif doit s'écouler, afin que l'oreille saisisse le complexe harmonique et que sa solution devienne nécessaire. Le fait que de nombreux lieder de Jora adoptent un mouvement lent, majestueux, est significatif, mais même de cette façon la densité harmonique semble parfois trop grande. Dans les derniers cycles ce langage, sans se relâcher, acquiert un développement plus espacé, laissant ainsi la mélodie se dérouler librement et — ce qui est plus intéressant — réaliser la modulation par ses propres moyens. A qui voudrait approfondir les aspects présentés plus haut, nous suggérons une comparaison entre le lied „La source de la nuit" (op. 28 no. 5, vers de Lucian Blaga) et „Vers la galerie de l'automne" (op. 49 no. 5, vers de Mariana Dumitrescu).

Dans les lieder de Jora, à partir du cycle op. 11 sur des vers d'Octavian Goga, la mélodie est presque constamment basée sur l'intonation folklorique roumaine. Les cellules modales spécifiques (avec une préférence pour la quarte lydienne, la seconde phrygienne et la sixte dorienne), la fréquence des quartes (points extrêmes de certains tétracordes très caractéristiques pour la mélodie populaire), l'exploitation des ressources du récitatif des ballades et d'autres procédés similaires prouvent que la penséee mélodique de Mihail Jora s'intègre au paysage spirituel roumain et en tire sa sève.

Le rapport entre la mélodie et l'harmonie est variable. Il semble que la cellule mélodique initiale soit toujours la première impulsion dans la composition. Elle reviendra, structurera le lied au point de vue de la forme, déterminera son identité dans le monde des sons. Mais au fur et à mesure, on sent que l'harmonie devient un fait prépondérant et tend à dépasser en importance la ligne mélodique. La réalisation d'un bon équilibre entre ces deux éléments de base amène l'apparition de morceaux parfaits tels que „Bruine" et „Pastel" (Bacovia), „Annonciation", „Un jour", „Garde tes larmes" (Arghézi), „L'Alouette" (Blaga), „L'oiseau svelte", „Les mots" (Mariana Dumitrescu). On constate cette évolution également dans la manière de concevoir le récitatif, du „Chant pour un chalumeau" (Arghézi), où les sons semblent gra-

[1]) „La création de chants de Mihail Jora", dans „Etudes et recherches d'histoire de l'art", no. 2/1963.

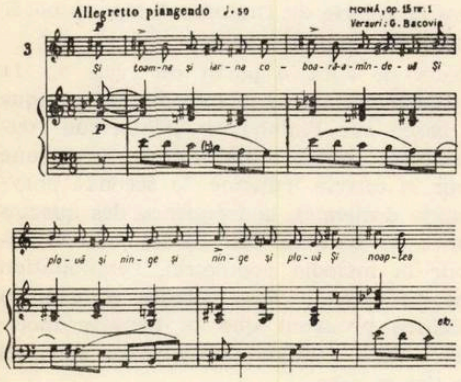
viter autour d'un axe invisible, aux développements de „Jubilation" ou „Lumière" (M. Dumitrescu) où le récitatif intensément mélodisé se déroule en larges retombées couvrant la portée du haut en bas.



Le rythme observe le plus souvent une stricte neutralité dans la confrontation des forces mélodique et harmonique, sauf dans le cas relativement rare où il s'affirme comme un élément primordial, comme dans „A Pâques" (I. Pillat) ou „Danse" (G. Lesnea).

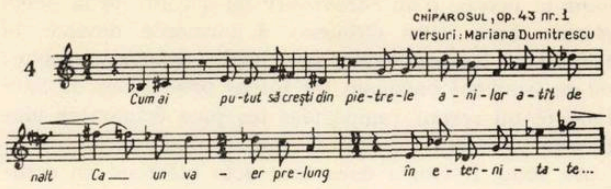
La forme que revêt cette neutralité est soit l'isorythmie, soit la restriction à un minimum de valeurs dans l'accompagnement et à un *giusto* syllabique (dont l'unité est la croche) dans la ligne vocale. Il est vrai que dans l'ensemble de la création de Jora, le rythme prendra une splendide revanche dans les ballets qui, sous cet aspect, sont de véritables feux d'artifice.

Dans les lieder de Jora, la plupart des images musicales s'organisent autour d'une donnée centrale unique. Il nous semble intéressant de citer le début de „Bruine" (Bacovia).



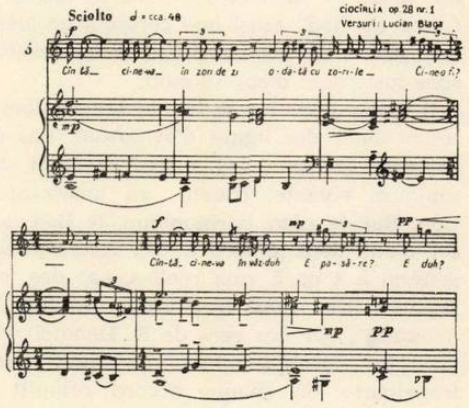
Il est certain que l'image poétique trouve un correspondant extrêmement suggestif dans tous les compartiments de la structure musicale. La voix répète, monotone, le même motif descendant ; l'harmonie se compose de groupes de trois accords descendants, la main gauche parcourt, obsédante, le même mi mineur, tandis que le sens harmonique de la voix va du fa dièze mineur au mi mineur, achevé sur une cadence phrygienne. On ne pouvait imaginer, pour suggérer une image de cette sorte, une plus grande concentration de moyens dans un espace plus restreint.

Nous reproduirons encore, comme un modèle d'expressivité musicale, la première phrase mélodique du „Cyprès" (op. 43 no. 1, vers de M. Dumitrescu). L'image de l'arbre imposant, dont la couronne flamboie vers les hauteurs, est rendue de la manière suivante :



On pourrait présenter d'innombrables exemples. Mais l'essentiel est que le développement poétique est rarement suivi de proche en proche et qu'il existe presque toujours une image centrale, déterminant l'atmosphère du lied tout entier, lui conférant son unité et permettant le libre jeu des forces musicales. En ce sens, un lied de Jora est toujours intéressant et autonome sur le plan musical ; et, bien que l'intention avouée de l'auteur soit de mettre en valeur le texte avant tout, nous croyons pourtant que le but principal du lied est de créer un microcosme musical qui corresponde aux images poétiques, mais en ayant une raison d'être suffisante, même pour celui qui ne peut goûter les subtilités du texte (par manque de connaissance de la langue respective). La poésie comme telle n'a pas besoin de musique — et si pourtant la musique est créée, elle ne doit pas être illustrative, mais édifier des images correspondantes par ses propres moyens. C'est d'ailleurs ce que fait Mihail Jora dans l'immense majorité de ses lieder.

Il est intéressant, d'autre part, d'observer que sa réponse aux diverses sollicitations poétiques est très différenciée, qu'à cet égard il est impossible de confondre les cycles entre eux, et aussi que les chants écrits sur les vers d'un même poète à de longs intervalles de temps sont plus apparentés entre eux que d'autres, écrits à la même époque sur les vers de poètes différents. Nous estimons que ses réussites majeures dans le lied ont été réalisées sur les textes d'un Bacovia, Arghézi, Blaga, Vasile Voiculescu et — dernièrement — Mariana Dumitrescu. Retenons, pour la beauté des images musicales, pour le caractère subtilement roumain de la mélodie et pour l'ambiance harmonique particulièrement efficace, le début du chant „L'Alouette" (Blaga). Nous remarquerons que le rythme de la mélodie n'est pas, cette fois, le *giusto* syllabique si familier au maître, mais qu'il est varié, contribuant grandement à suggérer le chant de l'oiseau.



L'art de Jora est profondément réaliste dans le lied (comme d'ailleurs dans les autres genres) et

transpose le paysage roumain (géographique et spirituel) dans un langage d'une densité qui rappelle la puissance des toiles d'Andreescu, où chaque coup de pinceau exprime bien plus qu'il ne paraît à première vue. Le sillon fraîchement creusé suggère certes l'odeur fraîche de la terre, mais aussi l'intégration cosmique de l'homme, les yeux verts de la jeune fille au fichu semblent des fenêtres s'ouvrant sur un monde intérieur d'une richesse insondable. Sous le rapport de la concentration, de la densité de l'image, l'univers poétique des lieder de Jora s'apparente sans doute à l'art d'Andreescu.

Son activité, dans ce domaine, a été déterminante et a porté aujourd'hui le lied roumain à un degré de perfection que peut-être aucun autre genre n'a atteint dans le cadre de l'école musicale roumaine.

★

Si l'univers des lieder de Jora est celui d'une harmonie très tendue et d'une richesse protéiforme, celui de ses ballets porte la marque d'un développement rythmique étincelant, véritable apothéose de la danse populaire. Les rythmes de danse les plus variés, symétriques ou asymétriques, sont conviés à ce banquet d'un pittoresque savoureux. Avant d'aborder les oeuvres proprement dites, il convient de montrer brièvement que la polyrythmie de Mihail Jora est le plus souvent horizontale, que par conséquent les mouvements de polyrythmie verticale (superposition de rythmes divers, complémentaires, dont la résultante doit constituer quelque chose de nouveau) sont rares. La juxtaposition extrêmement capricieuse de cellules de 3, 5, 7, alternant avec 2 et 4, ou l'intercalation de cellules à valeurs deux fois moindres $\left(\text{par exemple } \frac{3}{4}+\frac{3}{8} \text{ ou } \frac{4}{8}+\frac{5}{16}\right)$ sont les procédés que l'auteur adopte le plus souvent pour créer la diversité rythmique. A noter qu'à ce point de vue son dernier ballet, *Retour des profondeurs*, offre une complexité bien plus grande que ses oeuvres précédentes. Tant l'évolution de la conception rythmique du compositeur que les références au folklore tatare, si différent du folklore roumain ont apporté de nouvelles formules dans la création de Mihail Jora. Cependant, on peut dire que, dans l'ensemble, il construit le rythme à l'aide de macro-cellules préexistantes qu'il ne disloque pas, mais qu'il fait ingénieusement alterner. (Ce procédé pourrait s'appeler polymétrie ; nous préférons pourtant le nom de polyrythmie horizontale, pour aller au-delà de l'image graphique et pénétrer dans l'essence des choses).

Cinq ballets ponctuent à divers intervalles la création de Mihail Jora. *„Au marché"*, op. 10 (1928), ouvre brillamment la série. C'est une oeuvre extrêmement vivante qui s'est maintenue au répertoire depuis plus de quatre décennies et qui est loin d'avoir épuisé son charme, en premier lieu à cause de la poésie dont elle est imprégnée et deuxièmement à cause de sa parfaite logique dramatique. L'auteur, qui ici est aussi l'auteur du scénario, a su recréer en musique le monde pittoresque des faubourgs bucarestois, aux premières décennies de ce siècle, concentrant l'action dans l'espace d'une demi-heure, entre cinq et cinq heures et demie du matin. Olténiens avec leurs palanches à légumes, badigeonneuses, marchandes de quatre saisons, un cabaretier, des gendarmes, des fleuristes, des marchands ambulants, tout ce monde bigarré et sympathique du Grand Marché constitue le fond sur lequel se déroule une idylle banale entre la Tsigane Kiva et le sergent-major galonné et prétentieux. Les thèmes musicaux sont d'inspiration roumaine, avec des incursions dans la musique des „laoutars" et l'une des qualités les plus précieuses de l'auteur, un certain humour caustique, s'y fait pleinement sentir. D'ailleurs cette disposition d'esprit, qui va du „Cortège tsigane" des „Paysages", en passant par certains choeurs („Le Vieillard", „L'Eclopé") à „Joujoux pour Ma Dame", „Rumba à la foire", etc., se retrouve sur tout le parcours de la création de Jora, jusqu'aux chansons sur des vers de Marcel Breslașu (op. 50). C'est un jeu dont la tournure d'esprit fait penser à Caragiale et qui exerce au fond une fonction critique. Et l'auteur sait comme personne donner libre cours à cette causticité, par tous les moyens qui sont à sa disposition : rythmes caricaturaux, mélodie zigzaguante, pointes harmoniques, orchestration caractéristique. Sous ce dernier aspect, la partition du ballet „Au marché" est une réussite particulière. Rappelons la Danse des Tsiganes (petite clarinette, piano, raganella, pizzicati), les cris des marchands ambulants rendus en onomatopées diverses, les fanfares bitonales du sergent-major, la romance de nostalgie avinée de la fin (violon solo, guitare, harpe). D'une forme musicale excellemment structurée, par les diverses réapparitions des thèmes, le ballet atteint son point culminant avec la *Danse de Kiva,* où nous trouvons un exemple réussi de polyrythmie verticale, réalisé par un ***ostinato*** rythmique de l'orchestre, auquel se superpose le thème fougueux de la Tsigane.

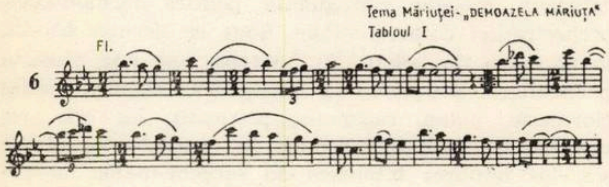
Oeuvre très concentrée, „Au marché" est la première réussite incontestable de la musique de ballet roumaine.

Mihail Jora reviendra à ce genre une deuxième fois, douze ans plus tard, avec *La Demoiselle Marioutza,* partition de grand effet, pleine de couleur, de vivacité et de rythme, la plus scénique peut-être de toutes ses oeuvres de ballet. Elle se compose de trois tableaux séparés par des interludes symphoniques. Cette oeuvre fait revivre un épisode anecdotique des années 1848 qui se déroule autour d'un fait réel : la tradition populaire de la danse de la „Geamala" que l'autorité avait interdite, parce qu'elle donnait à la population l'occasion de manifester son mécontentement. Le scénario, signé par Floria Capsali et Aprilena Medianu, s'inspire d'un récit d'Al. Antemireanu où sont relatés des faits „Du temps du capitaine Costaké", sbire de la Capitale au moment des événements de 1848.

A première vue, la partition de *La Demoiselle* nous paraît plus simple, d'une orchestration plus linéaire que la précédente. C'est une oeuvre où les subtilités musicales sont laissées au second plan au profit de l'efficience dramatique (bien entendu par rapport au reste de la création de l'auteur). Généralement, l'orchestration de Mihail Jora recourt souvent à des doublages coloristiques et les cuivres font l'objet d'une préférence évidente, soit comme solistes, soit

en groupe, sans le concours des autres compartiments de l'orchestre. Sur la palette du compositeur, ce sont les instruments à cordes et les cuivres qui priment ; l'utilisation de facture impressionniste des bois est totalement absente. Ceux-ci sont employés pour des *soli* (à la manière classique) ou pour colorer, au besoin, les lignes mélodiques des instruments à cordes. La chromatique orchestrale de Jora est formée de tons crus, nettement contrastants et évite autant le clair-obscur impressionniste que la luxuriance romantique. L'orchestration de Mihail Jora demeure cependant très liée à la tradition, constituant sous cet aspect un mode d'expression moins approfondi par l'auteur que, par exemple, l'harmonie ou le rythme.

La Demoiselle Marioutza témoigne d'un souffle symphonique remarquable. Le premier tableau (la conspiration des „bonjouristes") [1] est constitué par un grand ABA, d'une vitalité et d'une vigueur rythmique exceptionnelle. Les thèmes sont créés dans l'esprit du chant et des danses roumaines. Citons le thème de Mărioutza :



Ce thème est conçu dans l'esprit le plus authentique du chant populaire, à qui il emprunte les formules mélodiques, l'asymétrie de la phrase, la répétition des lignes mélodiques, les cadences et l'inflexion harmonique typique.

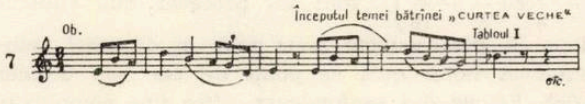
Le second tableau, d'un pittoresque savoureux, comprend les cinq danses de la „Geamala" (un homme costumé et masqué, comme dans une autre célèbre danse rituelle, la „Chèvre") et recrée l'atmosphère d'une place de marché bucarestoise en 1848. Les laoutars qui précèdent le cortège jouent la *Marche de Napoléon* qui n'est autre que la Marseillaise, arrangée à leur fantaisie et extraite par l'auteur d'une publication du temps. Les danses de la „Geamala" sont en général construites sur des rythmes asymétriques et offrent aux chorégraphes un matériel précieux.

L'interlude symphonique qui précède le troisième tableau est une danse roumaine avec solo de flûte de Pan, violons traités dans le style des laoutars et une pédale harmonique soutenue par les cordes et le piano (celui-ci remplaçant évidemment le tympanon). Sur la scène paraît Barbou le Laoutar avec son orchestre, et nous assistons à une soirée dans un salon de l'époque. Nous entendrons successivement un ténor chantant une romance, dont Mihail Jora a parodié les paroles et les intonations caractéristiques, puis une polka aux basses fausses, dansée par des jeunes gens, des „Geamparale" $\left(\text{danse à } \frac{7}{8}\right)$ endiablée, dansées par des vieillards, et enfin une valse exécutée par Marioutza en compagnie de l'un de ses soupirants. (Parallèlement au déroulement de la conspiration, nous suivons aussi l'ascension sociale de Marioutza qui, de protecteur en protecteur, parvient toujours plus haut). La danse de la ballerine qui ne sait pas danser est une parodie de ballet classique, et le finale grandiose, construit sur le thème de l'hymne révolutionnaire „Réveillez-vous, Roumains" apporte en scène les échos d'un mouvement de masses dont l'ampleur dépasse de beaucoup les petits incidents amusants auxquels nous avons assisté jusqu'ici.

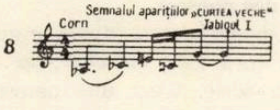
La transfiguration magistrale de la danse populaire, la beauté des thèmes, le caractère direct de la dramaturgie et de l'orchestration, l'inventivité rythmique, le pittoresque de l'évocation historique font de *La Demoiselle Marioutza* une oeuvre dont la reprise sur nos scènes serait extrêmement bienvenue.

La partition du ballet *Le Vieux Château* (op. 24, 1948) est beaucoup plus complexe. Le langage harmonique a beaucoup évolué, les investigations dans ce sens, faites dans d'autres genres, ont pénétré massivement et organiquement l'écriture orchestrale de Mihail Jora. Dans l'ensemble, l'impression est celle d'un classicisme réalisé (nous entendons par cela un parfait équilibre entre la forme et l'expression, entre les moyens et le contenu).

Le scénario, créé par l'auteur, décrit des scènes de vacances dans un vieux château moldave. Des jeunes gens veulent jouer un tour à la vieille maîtresse de maison et se travestissent en personnages du temps passé, apparaissant comme des fantômes. C'est l'occasion d'un défilé pittoresque où sont évoquées quelques figures d'autrefois, mais toujours sous le signe du déguisement, avec un sourire de complicité de l'auteur à son public. Nous citerons le début du thème de la vieille châtelaine, thème d'un large souffle mélodique, suggérant l'intelligence et l'affectueuse bonté du personnage.



De brèves allusions à un monde de souvenirs sont constituées par les broderies romantiques agrémentant ce thème, ainsi que par l'enchevêtrement diaphane des cordes divisées, qui lui servira de support. Signalons aussi dans *Le Vieux Château* les moments d'un véritable contrepoint de lignes harmoniques indépendantes et, en général, le traitement sculptural de la matière sonore. Entre les diverses apparitions on entend un signal :

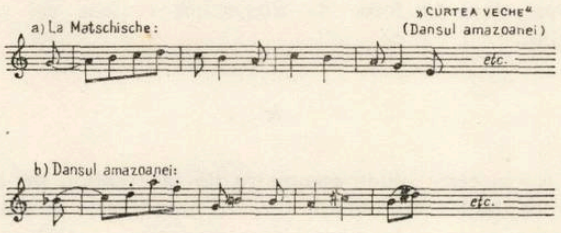


dont la fonction musicale est analogue à celle du ciment qui unit les briques, mais qui, au point de vue dramatique, marque justement la *mise en scène* de ces apparitions, qui tiennent de la farce et non de la réalité.

La Danse du Grand Logothète, exposée par le saxophone et soumise à une amplification suivie d'une diminution orchestrale (procédé cher au composi-

[1] Bonjouristes : nom donné aux jeunes progressistes de 1848, fortement teintés d'influence occidentale.

teur), la Danse de la „staretsa" (mère supérieure), très gaie, à $\frac{7}{8}$, et d'une psychologie aiguë (la jeune fille qui joue le rôle de la supérieure ne parvient guère à se pénétrer de la gravité du personnage), la danse du bey $\left(\text{à}\frac{5}{8}+\frac{7}{8}\right)$, fondée sur des modes à degrés mobiles, la danse des grands-parents grondeurs, la danse animée des serfs sont des pages d'une belle tenue musicale. Nous considérons toutefois que les numéros les plus attrayants de ce ballet sont la Danse de l'amazone avec ses quatre cavaliers et la Danse des fondateurs d'église. La première est une parodie d'un air à la mode au début du siècle, *La Matschische :*



Une vraie caricature musicale qui, soulignée par l'harmonie joresque en ce qu'elle a de plus acide, faisait dire à l'un des premiers auditeurs (le critique Mihai Rădulescu) qu'il „éclatait" de plaisir à l'audition de ce morceau. C'est en effet une page irrésistible, comparable à ce point de vue aux moments les plus réussis de *l'Histoire du soldat* de Strawinsky.

La Danse des fondateurs d'église, modale et non modulatoire, d'une solennité particulière, culmine par un triple canon conduit par le compositeur avec une rare maîtrise. Il est intéressant d'en signaler la traduction chorégraphique, conçue par l'auteur. Les deux fondateurs se montrent comme dans une peinture murale votive, tenant à la main l'ostensoir reproduisant la forme de l'église, tandis que leurs enfants exécutent autour d'eux de lentes évolutions. Ceci nous paraît une vision scénique particulièrement intéressante qui, mise en rapport avec beaucoup d'autres faits (celui, par exemple, que Jora ait été son propre scénariste dans deux oeuvres importantes) dénote chez l'auteur une remarquable aptitude pour le théâtre, et il serait peut-être lieu d'exprimer ici notre regret de ce que l'auteur n'ait pas attaqué le genre de l'opéra, fût-ce au titre d'expérience.

Le ballet suivant, „Les Vendanges" (op. 35, 1953) est bien connu du public roumain, grâce aux représentations qui en ont été données et à la suite d'orchestre fréquemment exécutée. D'une grande vitalité rythmique, l'oeuvre atteint son sommet avec la danse finale, une *sîrba* d'une instrumentation magnifique (le tympanon incorporé à l'orchestre est de grand effet), vraie page d'anthologie du ballet roumain. Le scénario situe l'action à la campagne, dans un village, et la majorité des numéros exprime la joie du travail mené à bonne fin. Peut-être la révision de ce scénario ajouterait-elle un peu plus de dramatisme au spectacle, car la partition offre des possibilités suffisantes dans ce sens. Au point de vue musical, nous croyons que cette oeuvre se situe plus près de *La demoiselle Mărioutza* que d'aucune autre, sans pourtant être aussi variée, ni aussi explosive. Elle se présente comme une étape plus calme avant le grand effort exigé par l'oeuvre suivante de Mihail Jora dans ce genre : *Le retour des profondeurs*, sur un livret de Mariana Dumitrescu.

Oeuvre de grande envergure (c'est pour la première fois qu'apparaissent trois actes séparés par des pauses ; tous les autres ballets sont d'une seule pièce, les tableaux étant reliés par des interludes), oeuvre d'une variété sonore exceptionnelle, utilisant le grand orchestre avec une riche percussion, le solo de contralto et les choeurs, le *Retour des Profondeurs* dépasse les créations antérieures par les problèmes abordés, par l'horizon humain et philosophique qu'il nous découvre.

Sur le plan de la forme ainsi que du point de vue du contenu, cette oeuvre constitue un véritable essai de synthèse de toutes les tendances existantes dans la création de Mihail Jora.

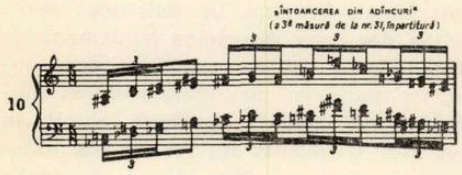
Nous y trouvons de longs récitatifs de la Conteuse (contralto), des fragments choraux substantiels, de grandes surfaces orchestrales qui dépassent le mouvement de ballet proprement dit ; quant aux développement des pages dansantes, c'est le plus large que l'auteur ait jamais imaginé. De fait, nous assistons à la jonction des deux directions fondamentales de l'art de Mihail Jora : l'univers poétique, émotionnel des lieder, transposé en une grande action unitaire au caractère de conte fantastique, s'unit au monde des rythmes trépidants de ses ballets antérieurs pour se fondre en un flot unique et constituer, en dernière analyse, une belle ode consacrée à l'homme et à l'amour. C'est pour la première fois que le filon tragique est exploité dans une oeuvre de longue haleine ; il s'y trouve violemment confronté (sur le plan musical) avec la force vitale des rythmes déchaînés, tandis que la synthèse lumineuse du finale témoigne de la foi en la vie, de l'optimisme fondamental de l'auteur.

Lorsqu'à la première audition de concert on a exécuté les *Noces tatares* (second tableau du deuxième acte), on a pu prendre ce morceau pour une réédition, à un niveau de complexité supérieur, de la musique de ballet telle que Jora en avait composé antérieurement. Or, dans l'économie générale de l'ouvrage, il y a là une sorte d'énorme „repoussoir" destiné à mettre en valeur la partie lyrique et philosophique constituant, à notre sens, l'élément nouveau dans la création de ballet de l'auteur.

L'acte premier est composé de quelques grands blocs (le prélude et l'arrivée des pêcheurs, la Danse des éléments, le récitatif de la Conteuse, la Danse de Ménarou, la Coda). Il est organisé presque de la même manière que le troisième (prélude, Danse des Mnémèdes, Danse de Ménarou, Danse des éléments, choeur final et départ des pêcheurs). Il est évident que ces actes représentent les deux versants d'une vallée, le premier descendant, le dernier ascendant, qui renferme toutes les joies et les souffrances humaines. Le deuxième acte, d'une même organisation symétrique, se compose de trois tableaux dont le premier et le dernier contiennent respectivement le prologue et le dénouement du drame intérieur de Ménarou, tandis que le tableau central est la cérémonie proprement dite des noces, traitée en couleurs d'une

violence inusitée dans la création de l'auteur et où l'exubérance même, de plus en plus puissamment extériorisée, conduit insensiblement vers le dénouement tragique (épisode de la tempête).

Au point de vue musical, nous trouvons dans cette partition aussi bien l'harmonie abrupte de Mihail Jora, avec ses tendances intrinsèques (l'une vers la dissolution de la fonctionnalité, l'autre vers une clarification consonantique) qu'un monde des rythmes asymétriques, élevés à un degré de complexité encore jamais atteint dans la musique roumaine. Evidemment, le folklore tatare a servi d'impulsion, mais nous considérons qu'il est question ici de quelque chose qui dépasse la couleur locale, à savoir d'une évolution de la conception même de l'auteur quant à l'organisation rythmique. Quoique le procédé de base demeure ce que nous avons nommé la polyrythmie par juxtaposition, on trouve pourtant aussi dans la partition de grandes surfaces de polyrythmie verticale, réalisées surtout en superposant aux rythmes de la percussion d'autres rythmes dans les autres compartiments de l'orchestre. Quant au plan harmonique, nous rencontrons des formations de ce genre :



où il est évident que la force mélodique l'emporte sur l'harmonie (le même type d'accord dissonant est ici employé en un parallélisme strict), mais il n'en est pas moins vrai qu'en une demi-mesure, le total chromatique se trouve épuisé et que la fonctionnalité est complètement abandonnée. Comme un contrepoids aux moments de ce genre, qui surviennent en fonction des nécessités de l'expression et non gratuitement, nous trouvons aussi la tendance vers la clarté solaire des accords parfaits qui envahissent la partition vers le finale. C'est là d'ailleurs une grande qualité du langage harmonique de l'oeuvre : une expressivité remarquable, une *chromatique* efficiente, au sens le plus propre du mot. Le caractère de fresque épique est réalisé — pensons-nous — surtout sur le plan du langage harmonique, prouvant une fois de plus les qualités exceptionnelles du maître dans ce domaine.

Il se peut que dans un déroulement de cette envergure tous les compartiments ne soient pas à la même hauteur, et s'il fallait formuler une légère réserve, elle se rapporterait à des moments où l'orchestration prend un caractère un peu chargé. Ici se pose le problème de savoir si un langage harmonique de cette complexité se sent plus à l'aise dans une orchestration massive, avec de nombreux doublages, ou s'il aurait été mieux incorporé dans une écriture plus aérée. Il est certain que la technique orchestrale employée par Mihail Jora a ses avantages pour la représentation dans la salle.

Les deux mises en scène réalisées jusqu'ici (à Bucarest et à Cluj) ont éclairé différents aspects de l'oeuvre. Mais nous nous sentons en droit de considérer qu'aucune d'elles n'a réussi à mettre en valeur toutes les virtualités de la partition.

La dernière oeuvre d'inspiration chorégraphique de Mihail Jora est *L'Auberge Dulcinée*. C'est une suite composée de trois danses, conçues comme une musique de scène. Celle-ci devait accompagner une paraphrase dramatico-burlesque du thème éternel de Cervantès, portant ce titre et due également à Mariana Dumitrescu. Un certain côté grotesque (et certes un peu extérieur) lié à l'univers du célèbre hidalgo était bien fait pour tenter l'imagination du compositeur. Nous avouons notre préférence pour la Danse des moulins à vent, où la superposition de lignes rapides, élaborées dans un langage intensément chromatisé, conduit à des effets d'ensemble extrêmement intéressants, qui renvoient à une image poétique dont la force de suggestion visuelle est certaine.

★

Après cette étude sommaire de la création de lied et de ballet de Mihail Jora, il nous reste à parler de ses oeuvres instrumentales et purement orchestrales, importantes certainement mais qui ne se laissent pas réunir en faisceaux aussi unitaires que les genres examinés jusqu'à présent. Nous chercherons à mettre un peu d'ordre dans notre exposition en attaquant séparément les oeuvres de musique de chambre et les oeuvres orchestrales, et en ne citant que les moments les plus significatifs.

Dans la musique de chambre, signalons : la suite pour piano *Joujoux pour Ma Dame* (op. 7, 1925), pastiche spirituel de la musique de Debussy, Ravel et Stravinsky, mais conçu du point de vue d'un compositeur qui précisait sa personnalité en la délimitant (fonction la plus importante dans tout exercice de ce genre).

Un an plus tard paraît le *Quatuor à cordes no. 1 en mi, op. 9*, dans lequel, si le premier mouvement trahit une certaine influence ravélienne, le second (un *scherzo* à 7/8) et le troisième (véritable chant sans paroles, d'une concision admirable) sont particulièrement remarquables, à une époque où la littérature roumaine du genre était assez pauvre. L'expression folklorique est sans cesse présente dans cette partition, ainsi que l'humour caractéristique de l'auteur.

Le genre instrumental de chambre ne sera abordé ensuite qu'après 14 ans, en 1942, avec la *Sonate pour piano op. 21*, oeuvre de belle tenue pianistique, solidement construite en trois mouvements. Comme dans le quatuor, le deuxième mouvement est un chant instrumental et le *rondo* final apporte dans la section centrale une variante du thème principal du premier *allegro*, soudant ainsi l'ensemble. On pourrait pourtant remarquer que le développement thématique du premier mouvement, bien que conduit avec maîtrise, ne dérive pas assez organiquement de l'essence expressive des deux thèmes principaux, thèmes d'une grande beauté mélodique.

Les *Variations pour piano sur un thème de Schumann*, op. 22, ont été écrites en 1943, et de manière significative prennent pour point de départ la première pièce du cycle *Frauenliebe und Leben*. Mihail

Jora rend ainsi un émouvant hommage au génial créateur de *lieder* allemand. Fait intéressant, sur cette partition plane aussi quelque chose de l'esprit de Brahms, autre admiration constante du compositeur roumain, et nous y trouvons également certaines allusions au style de Reger (surtout dans la sixième variation). L'oeuvre apparaît ainsi comme une affirmation des liens puissants de Mihail Jora avec le romantisme et le néo-romantisme musical allemand. Nous trouvons de même ici la seule fugue intégrale écrite par l'auteur (à l'exception, bien entendu, des oeuvres du temps de ses études). Cette fugue, conduite avec une parfaite maîtrise contrapuntique, reste malgré tout une fleur polyphonique isolée dans le champ d'une création où font loi l'harmonie et le rythme. Nous trouvons sans doute dans l'oeuvre de Jora de fréquents procédés contrapuntiques, sur des surfaces plus ou moins étendues (un autre exemple à notre portée est la troisième variation de l'oeuvre dont nous nous occupons, uniquement composée d'un canon à l'octave), mais on peut dire que les grandes formes polyphoniques ne l'ont pas attiré de façon particulière.

La *Sonate pour alto et piano* (op. 32—1951), d'une pensée très appropriée à cet instrument, est pénétrée d'une certaine douceur énescienne, ou, plus exactement peut-être, moldave : ses lignes sont adoucies comme le contour des collines dans la région de Neamț. Deux mouvements de forme sonate encadrent un lied de structure ABAB. Dans l'ensemble, elle apparaît comme une oeuvre plus mûre, plus achevée que la *Sonate pour piano,* avec laquelle elle a par contre un grand nombre de points communs, allant jusqu'à des ressemblances frappantes dans les thèmes (comparer les développements respectifs des premiers mouvements, ainsi que les derniers thèmes des mouvements conclusifs).

Bien que dans sa musique instrumentale, Mihail Jora n'ait pas repris les mêmes formes pour les mêmes instruments (excepté le cas du deuxième quatuor à cordes), on peut pourtant considérer la sonate comme une forme de référence, car outre les deux opus présentés jusqu'ici, il a écrit en 1962 une *Sonate pour violon et piano* (op. 46), oeuvre sensiblement évoluée par égard aux précédentes. Quoique le patron classique soit maintenu, le mode de présentation du matériel bénéficie d'expériences antérieures de l'auteur en d'autres genres. Le rythme, par exemple, est très enrichi par l'incorporation de fréquentes asymétries (le premier mouvement présente une alternance continuelle et capricieuse des cellules de 2 et de 3 croches) et de même, le ton général de l'oeuvre est beaucoup plus dramatique. Dans sa substantielle analyse, publiée dans „Muzica" no. 2/1963, Wilhelm Berger considère la *Sonate pour violon et piano* comme une ample synthèse des recherches antérieures du compositeur, point de vue auquel nous nous rallions.

Il convient de compléter le paysage de la musique de chambre de Mihail Jora par les *Treize préludes pour piano* (op. 42,1960), construits sur les tons des touches blanches *(do-si),* puis sur ceux des touches noires *(ré bémol — si bémol)* et s'achevant par un „postlude" en *do.* Cet ouvrage pose autant de problèmes techniques (sans pourtant dépasser la technique traditionnelle du piano) que de problèmes d'expression. La particularité de ces préludes est une investigation approfondie bi- et polytonale, fait qui place l'oeuvre dans une position particulièrement favorable aux buts didactiques qu'elle se propose ; en d'autres termes, sans dépasser les modalités techniques familières à l'étudiant, on l'introduit dans un univers harmonique particulier à la musique moderne, graduant ainsi les difficultés d'approche de celle-ci.

La *Sonatine pour piano* (op. 44, 1961), se présente comme un opus particulièrement ciselé. Toute la complexité de l'harmonie joresque réduite à son essence (en général, l'écriture est à deux voix) est mise au service d'une expression qui, partant de la simplicité classique du premier mouvement, continuant avec la belle page lente, une méditation qui trouve sa plus heureuse traduction dans le rythme cadencé de la mesure à 7/8, parvient à une exubérance presque romantique dans le finale (en forme sonate, avec des éléments de *rondo* dans la structure du premier thème). La précision des lignes, alliée à une écriture pianistique monochrome, évoque un dessin à la plume où chaque trait en résume beaucoup d'autres et qui implique une extraordinaire dextérité.

La dernière grande oeuvre de chambre, achevée par le musicien en 1966, est le *Quatuor à cordes no. 2, op. 52,* émouvantes retrouvailles — quarante ans plus tard — avec un genre qui avait offert à Mihail Jora l'occasion d'un de ses premiers succès de compositeur, et l'un des plus significatifs. Sa conception de l'écriture pour le quatuor ne semble pas sensiblement modifiée ; on pourrait même dire que l'auteur se montre encore plus détaché à l'égard des effets de couleur possibles dans l'écriture instrumentale, et qu'il concentre son attention uniquement sur les ressources des thèmes et de l'harmonie. Mais ici, la complexité est considérablement plus grande que dans l'op. 9. La physionomie particulière du quatuor op. 52 résulte d'une enchevétrement dense et continu des 4 voix, dans lequel il est impossible de délimiter les événements harmoniques et contrapuntiques qui se présentent sous la forme d'un bloc articulé en trois mouvements compacts, intéressants par le caractère sans cesse changeant de la couleur harmonique. C'est sans doute une conception fort originale et il fallait, pour la réaliser, l'expérience d'une vie entière mise au service de l'investigation des structures chromatiques.

★

Nous avons trouvé, dans la musique de chambre de Mihail Jora, une forme de référence qui nous a servi pour suivre l'évolution de sa conception (cette forme était la *sonate,* pour divers instruments). Sa musique symphonique, composée à des périodes intermittentes de son activité, comprend des pièces diverses, pour la plupart à programme et qui, prises insolément, ne pourraient être déduites les unes des autres.

Evidemment, dans l'évolution d'un compositeur, les acquisitions réalisées dans un genre s'infiltrent aussi, bon gré mal gré, dans les autres. Nous avons constaté, par exemple, un cas semblable dans le rapport entre la création de lieder et celle de ballet de Mihail Jora. Sa musique d'orchestre, cultivé surtout au début de sa carrière, a sûrement constitué l'atelier dans lequel

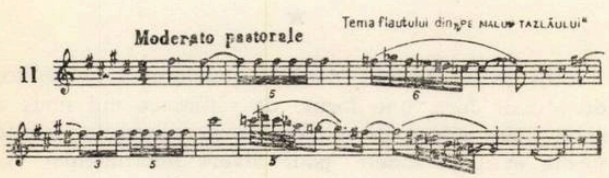
il a forgé son style ; ensuite, cependant, le compositeur n'est revenu que de temps à autre à ce mode d'expression, et la façon dont il s'y est manifesté a été en réalité un reflet de l'évolution accomplie dans d'autres domaines créateurs.

La première oeuvre orchestrale de Mihail Jora, la *Suite en ré* (op. 2) lui a valu la consécration, par l'obtention du premier Prix Georges Enesco (1915). *Nuit d'été* et *Scherzo* (troisième et quatrième mouvements) gardent encore toute leur fraîcheur.

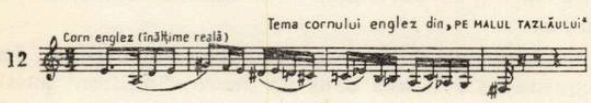
Conte hindou (op. 4—1920), d'après un fragment en prose d'Eminescu (dont il existe aussi une rédaction en vers, sous le titre *Il était une fois un chanteur)* est un poème symphonique typiquement romantique, dont les thèmes ont une teinte orientale d'esprit korsakovien et dont l'orchestration est riche, luxuriante même par endroits. Au centre de l'oeuvre, une longue vocalise du ténor solo évoque le chant d'amour du troubadour.

Après ces débuts plus qu'honorables, l'op. 5 se présente *d'un coup* comme une partition de maturité; nous pouvons même affirmer que c'est l'une des oeuvres décisives pour l'évolution de toute l'école de composition roumaine. Il s'agit des *Paysages moldaves,* oeuvre achevée en 1924. Dans la musique roumaine de l'époque, seuls Michel Andrico et Filip Lazăr oeuvraient de manière conséquente à préciser un style roumain de l'expression musicale. Et bien qu'il eût écrit ses *Rhapsodies* un quart de siècle auparavant et qu'*Oedipe,* auquel il travaillait, contienne de nombreuses intonations autochtones, comme d'ailleurs une série d'oeuvres antérieures, le *Dixtuor* par exemple ou la *Deuxième Symphonie,* Georges Enesco lui-même ne devait rallier fermement le style roumain qu'avec la *Troisième Sonate pour piano et violon* (1926). Pour leur époque, les *Paysages* jouent le rôle d'une partition prophétique.

Bien que d'une facture légèrement impressionniste (c'est d'ailleurs la seule fois où Mihail Jora paie ce tribut), la première pièce de la Suite, intitulée *Au bord du Tazlău* se montre bien roumaine dans ses particularités de structure : la pédale en *mi* aux cordes divisées développe le mode lydien, tandis que le thème de la flûte, construit sur le mode ton-demi-ton transposable (on dirait aujourd'hui : deuxième mode de Messiaen) semble descendre directement d'un chant pastoral.

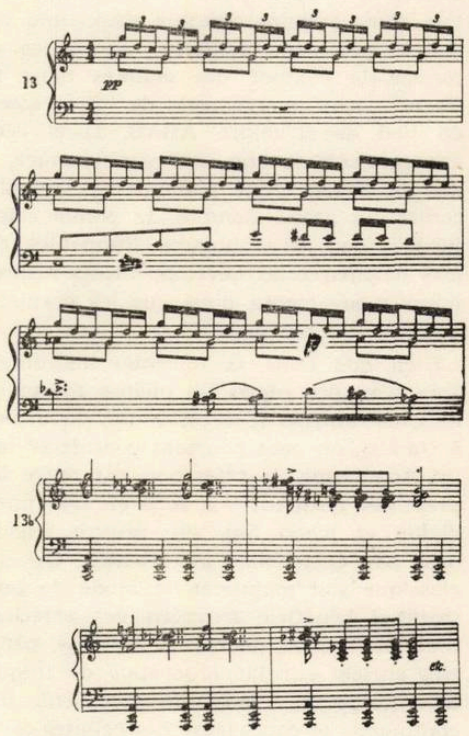


Après divers tâtonnements dans d'autres compartiments instrumentaux, un autre élément thématique se précisera au cor anglais :



Ces deux thèmes engendreront, pratiquement, tout le matériel des autres parties de la suite, qui nous conduiront tour à tour dans l'univers trépidant de la danse roumaine, à la lisière des riches champs de blé que le vent fait ondoyer au soleil, ou bien au-devant d'un cortège tzigane, d'un pittoresque exceptionnel. Ce dernier tableau symphonique est remarquable par l'interprétation musicale d'un programme assez strict : l'arrivée du cortège avec ses couleurs criardes, ses bruits assourdisants (le A du morceau), la romance nostalgique que le laoutar joue pour sa bien-aimée (B) et le départ du cortège, ingénieusement décrit par un *fugato* aux bois. Le thème du cortège reparaît — augmenté — aux cuivres, tandis que dans la *coda* les échos se perdent au loin.

Après cette remarquable réussite (où il faut souligner, à côté de la réalisation de l'expression musicale roumaine, une frappante économie de moyens qui donne au discours sa véritable qualité symphonique), Mihail Jora reviendra à la musique d'orchestre l'année suivante avec le *Cortège* op. 8. Nous en reproduisons deux fragments en réduction pour piano, afin de donner une idée du coloris harmonique de ce morceau moins connu, construit sous la forme ABA, et qui se fonde sur des éléments de folklore hébraïque, traités dans un esprit qui ne manque pas d'analogie avec l'esprit moussorgskien.



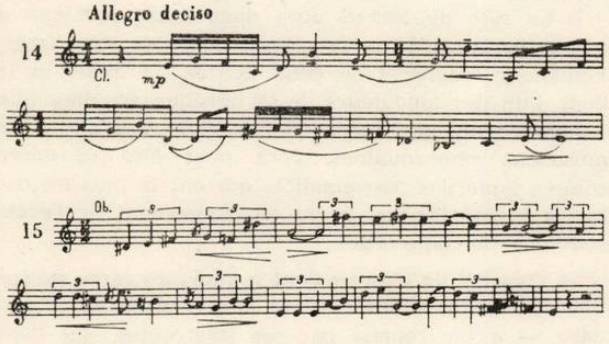
Sept ans séparent cette oeuvre de l'op. 12, *Six chansons et une rumba* pour petit orchestre (1932). La partition originale s'est perdue en 1946 et pendant un quart de siècle, on n'a pu entendre cette oeuvre. En janvier 1970, quelques jours avant d'entrer à l'hôpital pour la dernière fois, le maître, mettant en ordre de vieux papiers, découvrit une réduction de piano de son oeuvre. A sa suggestion, l'auteur de ces lignes a réorchestré le morceau, qui a été présenté au public sous cette nouvelle forme au printemps de 1971. On y trouve une fort intéressante opposition — d'une violence voulue — entre le chaud lyrisme des „chansons" (véritables *Lieder ohne Worte* orchestraux) et le caractère grotesque, caricatural, de la dernière pièce,

Rumba à la foire. Nous découvrons, il est vrai, une pointe d'ironie également dans l'une des „chansons", la quatrième, qui est une valse légèrement fanée et un peu désabusée. Son titre est *Chanson de salon,* mais elle ne rompt pas le charme lyrique créé par les autres, intitulées *Berceuse, Chanson de „dor", Chanson tendre,* etc. L'antithèse brutale vient seulement de la *Rumba à la foire,* parodie grotesque de la danse sud-américaine du même nom. (Ce fragment a aussi été réorchestré par Mihail Jora et introduit dans le ballet *Au marché* comme Danse du sergent-major avec sa fiancée, à l'occasion de la publication de la partition de ce ballet en 1957).

Enfin, en 1937, paraît l'oeuvre la plus importante de la musique d'orchestre de Mihail Jora, la Symphonie en Do (op. 17), distinguée l'année suivante par le Prix „C. Hamangiu" de l'Académie Roumaine.

Comprenant quatre mouvements *(Allegro deciso, Andante cantabile, Presto, Allegro ma non troppo),* la symphonie adopte, comme on le voit, la structure classique, manifestant cependant une tendance vers la sphère de la musique à programme par certains éléments que nous allons tenter de mettre en lumière.

Les thèmes principaux du premier *allegro* sont les suivants :

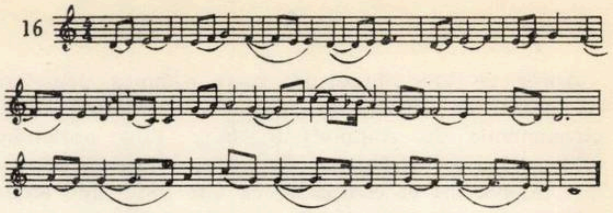


Nous observons, en rapprochant ces thèmes, qu'ils représentent en fait l'opposition entre le principe d'une musique basée sur des phrases ouvertes — appelant le développement et y trouvant leur raison d'être (type classique et néo-classique) — et celui d'une musique basée sur des phrases closes, qui renferment l'expression précise d'un état d'esprit et qui excluraient plutôt le développement, entendu comme un travail thématique proprement dit (type romantique et type populaire).

Ce conflit est résolu dans le premier *allegro* par la prépondérance du discours de type classique : tout le mouvement est un développement symphonique d'ample respiration, où les riches éléments contenus dans le thème sont exploités au maximum.

Mais sur le parcours, il semble que l'auteur ait fini par donner gain de cause à la conception musicale que nous nous sommes permis de nommer celle des „phrases closes".

L'exemple du thème final est éloquent. Il y a là, en fait, un chant à quatre lignes mélodiques, rappelant les intonations de certaines chansons de noces rituelles. Le développement de ce thème consiste davantage dans son amplification sonore (et bien entendu expressive) que dans un travail thématique *stricto sensu* auquel, d'ailleurs, il ne se serait pas prêté.



La troisième partie de la *Symphonie en do* présente une autre particularité intéressante, celle de combiner la forme de *scherzo* avec celle de thème à variations (plus exactement, le *Trio* est un thème à trois variations d'expression, sans modification substantielle du contour mélodique).

La *Symphonie en Do* manifeste donc une double tendance : l'une vers un développement architectonique (réalisé surtout dans le premier mouvement), l'autre vers une expression à programme (qui se manifeste surtout dans le finale).

Avant de terminer, nous devons rappeler encore deux oeuvres : La *Burlesque* op. 27, 1949, pièce en forme de sonate, brillamment orchestrée, à laquelle on pourrait cependant reprocher quelque monotonie rythmique (la cellule $5\left(\frac{3+2}{8}\right)$ apparaît sur de grandes surfaces dans une forme inchangée) et enfin la *Ballade pour orchestre, choeur et solo de baryton* (op. 37, 1955) sur des vers de Mariana Dumitrescu, tableau impressionnant de la vie des „haïdouks". Cette oeuvre a un caractère à part, étant construite comme un grand lied (ABA), la section centrale constituant elle-même un lied avec orchestre, dont les intonations rappellent les morceaux du cycle op. 31 (sur les vers du même poète). Les intervalles de quarte et de quinte dérivées du chant des *bucium* (cor de la région des Carpathes) prédominent dans les sections extrêmes, qui décrivent la cavalcade des haïdouks dans la nuit. L'harmonie du morceau est dure, rocailleuse et en même temps sans cesse changeante, grâce au procédé des cadences interrompues qui mènent toujours ailleurs, comme pour évoquer quelqu'un qui cherche, l'esprit tendu, dans diverses directions.

Voici une fois de plus comment l'image littéraire dominante :

„Quelqu'un a sonné trois fois
du cor de bison,
au loin...
Courons,
courons vers le coeur de la forêt,
un haïdouk va mourir...

détermine les éléments de la structure musicale, comme nous l'avons constaté maintes fois en étudiant la création de lieder de Mihail Jora.

Dans le genre vocal-symphonique, le compositeur a encore écrit, en 1959, l'hymne *Gloire à toi, ma Patrie* (vers de Mariana Dumitrescu) et dans le genre choral il faut noter les créations plus anciennes réunies sous les numéros d'opus 6 et 13, dont quelques-unes sont des adaptations de thèmes populaires et les autres des pièces originales d'une saveur particulière *(Le vieillard, La „Toaca", L'éclopé)* qui exigent du choeur une technique très fine. Plus particulièrement la *„Toaca",* morceau d'imitation onomatopéique extrêmement suggestif, demande une grande virtuosité chorale.

★

Après ce tour d'horizon, nous sommes peut-être en mesure de dégager quelques traits généraux de la physionomie du compositeur, mais sans prétendre éclairer toutes les facettes de ce tempérament artistique intéressant et complexe, ce que seule une étude infiniment plus approfondie pourrait avoir l'ambition de réaliser. Nous allons chercher à systématiser nos conclusions :

1) En essence, Mihail Jora fut un tempérament du type romantique, ce que prouve le fait que dans l'arsenal de ses moyens de composition, l'accent tombe sur le *thème mélodique* (comme traduction d'un état d'esprit déterminé) et sur la conduite harmonique (moyen préféré d'expression et de couleur). De plus, le type d'accords utilisés, avec une préférence nettement marquée pour les altérations — donc pour la réalisation des tensions — témoigne d'une filiation certaine, qui le rattache à l'école néo-romantique du début du siècle.

D'autre part, ce néo-romantisme se double d'une lucidité et d'une causticité typiquement modernes, qui trouvent leur expression musicale dans des rythmes asymétriques et dans le caractère, pour ainsi dire, tranchant de la ligne mélodique et de la phrase en général. Les grandes effusions romantiques, autant que le clair-obscur impressionniste sont étrangers à Jora. Le tracé de sa phrase est habituellement vigoureux, anguleux même.

2) Le stimulant de la création pour Mihail Jora est le plus souvent un texte ou un programme (poétique, plastique, chorégraphique). Plus de 80% de ses oeuvres sont de la musique à programme (dans le sens le plus large du terme) et même ses oeuvres de musique dite pure trahissent une tendance vers la sphère concrète, programmatique (v. observations sur la symphonie, les mouvements lents des sonates, des quatuors, etc.).

3) En conséquence, le compositeur, quoique possesseur d'une technique complète, qui lui permettait d'aborder n'importe quel genre, a montré une préférence nette pour les formes de petites dimensions ou pour la construction des grandes surfaces par une mosaïque de formes de dimensions réduites. Cependant, grâce à l'ingéniosité de cette disposition, il dépasse de beaucoup le genre de la rhapsodie. Les retours et les transformations des thèmes constituent un liant puissant du discours musical et une science très sûre des contrastes agit dans le même sens, créant l'unité dans la diversité.

4) Les particularités structurales de son langage musical, exprimées de manière succinte, seraient les suivantes : mélodie fondée sur les modes populaires, harmonie complexe et tensionnée (du type néo-romantique), mais qui comporte les moments nécessaires de relaxation dans la consonance, une tendance à faire fusionner l'harmonie et le contrepoint grâce à un mouvement intérieur permanent et expressif des voix, un rythme fondé soit sur l'isométrie, soit sur l'alternance capricieuse des cellules asymétriques (polyrythmie horizontale). La couleur orchestrale est vive, avec une préférence pour les tons crus, mais dans l'économie générale du discours musical, elle cède le pas aux teintes harmoniques, qui demeurent le principal élément de couleur sur la palette du compositeur.

5) En cherchant à discerner les composantes du style de Mihail Jora, nous verrons qu'il représente une synthèse organique entre les structures mélodiques (modales), rythmiques et l'agencement de la forme, dérivées de la musique populaire roumaine, d'une part et de la tradition musicale romantique et néo-romantique, de l'autre.

En même temps, l'auteur a été sensible aussi aux conquêtes de la musique de notre siècle, sans qu'on puisse pourtant détecter dans sa création d'influences certaines, sauf d'une manière tout à fait sporadique.

En faisant cette affirmation, nous n'introduisons pas plus la notion d'éclectisme que nous ne mettons en doute la pureté d'un rayon de lumière en procédant à son analyse spectrale. Le style de Mihail Jora demeure une synthèse réalisée, impossible à confondre avec une autre, l'une des apparitions les plus originales de l'art roumain.

6) Le contenu de la musique de Jora se trouve en rapport immédiat avec le paysage spirituel du peuple roumain, avec les beautés de la patrie, avec son histoire. La sève de sont art este assurée par une communion permanente avec la sensibilité de son peuple, avec ses pensées, ses aspirations.

7) Le rôle de Mihail Jora dans notre musique a une importance qu'on ne risque guère de surestimer. Fondateur magistral de deux genres (le ballet et le lied), l'un des fondateurs de la musique symphonique à programme, professeur de plusieurs générations de musiciens remarquables, Jora peut être considéré comme l'une des personnalités qui ont le plus contribué à la constitution et au développement de l'école roumaine de composition.

La création de Jora — dont à quelques rares exceptions près, *toutes* les oeuvres sont restées au répertoire — a été reprise par ses interprètes, qui l'ont transmise à un très large public. Il faut dire qu'à l'exemple d'Enesco (qui dirigeait fréquemment la musique de Jora) il n'existe en Roumanie presque pas d'interprète vocal ou instrumental de valeur qui n'ait au répertoire une ou plusieurs oeuvres de Mihail Jora.

Ses mérites lui ont valu de nombreuses preuves officielles de reconnaissance. Le prix de composition „Georges Enesco" au début de sa carrière, le Prix National pour la création musicale (1937), le Prix de l'Académie Roumaine (1938), le „Prix de l'Etat" de la République Socialiste Roumaine, le Titre d'Artiste du Peuple, la qualité de membre titulaire de l'Académie Roumaine, le Prix international „Johann Gottfried Herder" (Vienne, 1969), représentent seulement quelques-unes des satisfactions récoltées par ce musicien au cours d'une existence si bien remplie. La courbe de son chemin créateur a commencé par un cycle de lieder, et s'est brisée à l'op. 54, s'achevant de manière significative également par un cycle de lieder. Sa récente disparition laisse un grand vide dans la musique roumaine, mais nul ne peut — croyons-nous — ressentir plus douloureusement cette perte que ceux qui ont eu le bonheur de se trouver à ses côtés, en qualité d'élèves, pendant de longues années.

en français par **ANNIE BENTOIU**

CUPRINS

Din propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii . . 1

Din expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative 2

Comitetului Central al P.C.R. (Telegrama Comitetului de Conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România) . 3

Vasile Tomescu
Răspunzînd înaltei chemări 4

ÎNSEMNĂRI DE CREAȚIE

Sergiu Sarchizov
Lucrări închinate Semicentenarului P.C.R. 5

Ana Raluca Andreescu
Volume de muzică corală apărute cu prilejul Semicentenarului P.C.R. . . . 8

Vasile Donose
Televiziunea și definirea valorilor artistice în conștiința maselor 10

MIHAIL JORA 8

Ion Dumitrescu
Din Jora nu va pieri niciodată nici creatorul, nici dascălul și nici omul . . . 13

Pompiliu Macovei
O filă de istorie bogat împlinită . . . 14

Al. Philippide
Un mare făuritor de frumuseți muzicale 15

Irinel Liciu
Maestru al baletului românesc . . . 15

Valentin Teodorian
Creatorul liedului românesc 16

George Sbârcea
Maestrul Jora, așa cum l-am cunoscut . 16

Anton Șuteu
Profesor al profesorilor noștri . . . 17

★

Ovidiu Varga
Fenomenul Stravinsky 18

Lisette Georgescu
Cu Ernest Ansermet despre Igor Stravinsky 18

★

Romeo Alexandrescu
Note și impresii din viața muzicală a Budapestei 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : *J.-V. Pandelescu, Mihai Moldovan, Anton Dogaru, Doru Popovici, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Grigore Constantinescu, Smaranda Oțeanu, C. Boldizsar, C. Palade* 28

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu
Mihail Jora 38

SOMMAIRE

Les propositions de Nicolae Ceaușescu présentées au Comité Exécutif du C.C. du Parti Communiste Roumain concernant les mesures à prendre pour améliorer l'activité politique et idéologique, d'éducation marxiste-léniniste des membres de parti, de tous les travailleurs (fragments) . . . 1

L'exposé de Nicolae Ceaușescu à l'assemblée des membres de l'actif du Parti du domaine idéologique, culturel et d'éducation (fragments) 2

Au Comité Central du Parti Communiste Roumain (le télégramme du Comité de Direction de l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie) 3

Vasile Tomescu
Notre réponse à l'appel du Parti . . . 4

Sergiu Sarchizov
Oeuvres consacrées au Cinquantenaire du P.C.R. 5

A. R. Andreescu
Volumes de musique chorale parus à l'occasion du Cinquantenaire du P.C.R. . . 8

Vasile Donose
La Télévision et la prise de conscience des masses concernant les valeurs artistiques 10

MIHAIL JORA 12

Ion Dumitrescu
Jora sera à tout jamais le créateur, le maître, l'homme 13

Pompiliu Macovei
Une page d'histoire richement accomplie . 14

Al. Philippide
Une grand créateur de beautés musicales . 15

Irinel Liciu
Un maître du ballet roumain 15

Valentin Teodorian
Le créateur du lied roumain 16

George Sbârcea
Mihail Jora, tel que je l'ai connu . . . 16

Anton Șuteu
Le maître de nos maîtres 17

★

Ovidiu Varga
Le phénomène Stravinsky 18

Lisette Georgescu
Avec Ernest Ansermet à propos d'Igor Stravinsky 22

★

Romeo Alexandrescu
Notes et impressions de la vie musicale de Budapest 24

LA VIE MUSICALE

Signent : *J. V. Pandelescu, Mihai Moldovan, Anton Dogaru, Doru Popovici, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Gr. Constantinescu, Smaranda Oțeanu, C. Boldizsar, C-tin Palade* 26

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu
Mihail Jora 38

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 7 — p. 1 — 48 Bucureşti iulie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I: Moment din spectacolul de muzică şi poezie dedicat împlinirii a 150 de ani de la naşterea lui Vasile Alecsandri

I.P „Informaţia“ s. 2544

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

1971 august

8

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Anul XXI nr. 8 (225) august 1971

LA A DOUĂZECI ŞI ŞAPTEA ANIVERSARE

ELOCVENŢA MUZICII

Cea de a douăzeci şi şaptea aniversare a Eliberării patriei noastre de sub jugul fascist ne găseşte ţara într-un efort constructiv fără precedent. Sub conducerea înţeleaptă şi fermă a Partidului Comunist Român, poporul nostru păşeşte cu avînt nestăvilit la concretizarea cincinalului, program care asigură într-un spirit realist-ştiinţific propăşirea României socialiste, făcînd ca viaţa noastră să devină mai bogată, mai prosperă, mai frumoasă.

Militanţi alături de întregul popor pentru înfăptuirea politicii partidului, politică pătrunsă de un profund spirit patriotic şi internaţionalist, muzicienii îşi consacră întreaga lor putere creatoare, întregul lor talent operei de înflorire a culturii socialiste, de ridicare spirituală a naţiunii noastre. Răspunzînd înaltei chemări formulată de propunerile tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, în legătură cu îmbunătăţirea activităţii politice şi educative, în documente de partid, în dezbaterile largi de masă pe această temă, compozitorii, interpreţii de muzică, muzicologii, sînt hotărîţi să acţioneze mai intens şi mai eficient ca oricînd pentru ca arta sonoră să-şi împlinească înaltul ei rost social-educativ.

Elocvenţa, puterea de a face să vibreze conştiinţele, de a cuceri universul sufletului omenesc sînt virtuţile cardinale ale muzicii născută la noi, în învolburatul trecut şi în zilele pline de sens pe care le trăim.

Sărbătorirea marelui bard naţional care este Vasile Alecsandri a avut darul de a consfinţi răsunetul nemuritor al versului şi viersului patriotic în inima poporului nostru, nobila elocvenţă a muzicii înflăcărate de aspiraţiile maselor. 90 de ani de la naşterea lui George Enescu, a prilejuit încăodată relevarea exemplară pe care ni-l oferă strălucitul creator şi artist plin de dăruirea generoasă şi contribuţia prestigioasă la ridicarea patriei şi a umanităţii. Şi tot aşa cum au militat şi au înfăptuit Alecsandri şi Enescu, cum geniul anonim a întruchipat în doine şi balade viziunea despre lume a românilor, muzica noastră contemporană exprimă în tot ce are ea mai autentic, fiinţa spirituală a acestei naţiuni, aflată astăzi pe cea mai înaltă treaptă de civilizaţie şi progres, de înflorire social-economică şi culturală-artistică din întreaga sa istorie.

În direct raport cu lărgirea orizontului estetic şi cu îmbogăţirea experienţei de creaţie, prin investigaţii proprii asupra fenomenului sonor şi prin contacte rodnice cu arta universală valoroasă, muzica noastră şi-a cîştigat preţuirea în măsura în care a izbutit să transfigureze, cu mijloace specifice, date ale fiinţei noastre spirituale, mutaţiile operate în viaţa contemporană, spiritul militant, eroismul constructiv, prefigurînd prin expresia ei viguroasă, optimistă, perspectivele societăţii noastre. Se reliefează în orizontul culturii româneşti şi universale, cîntece şi balete de Mihail Jora, opere, coruri de

Sabin V. Drăgoi și Paul Constantinescu, simfonii, concerte, lucrări instrumentale și vocale, cantate și oratorii aparținînd compozitorilor din generația unor maeștri ca Mihail Andricu, Marțian Negrea, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Gheorghe Dumitrescu, compozitorilor din generația lui Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, pînă la acea a tinerilor compozitori formați în școala românească de astăzi.

Aspect al culturii socialiste, muzica noastră contemporană se adresează prin rațiunea ei majoră de a exista, prin rațiunea menirii sale, cercului larg, virtual nelimitat al publicului ; căci noi și noi generații, exponenți ai diferitelor domenii de activitate, sfere și trepte specifice de cultură, vîrste, experiențe de viață vin să îmbogățească necontenit numărul și componența iubitorilor artei muzicale. Este de aceea de o insemnătate capitală rezonanța socială cît mai largă a creației muzicale în ansamblul genurilor și formelor ei de manifestare, calitate care, după modelul din toate timpurile al marilor personalități creatoare, este subsumată măiestriei autentice și are forța de a confirma în mod peremptoriu și definitiv profilul original al unei contribuții componistice.

Valoarea socialmente atestată a unui aport artistic, nu poate fi însă dobîndită decît prin cutezanța căutărilor și responsabilitatea opțiunilor, prin eforturi neîncetate pentru perfecțiune, prin enesciene exigențe ale creatorului cu el însuși, prin deplina și profunda sa comuniune cu viața și idealurile contemporanilor. Între acest deziderat și realitățile multiple ale muzicii noastre există, firește, un raport infinit de relații, grade infinite de împlinire dar cele mai de seamă creații armonizează interesul lăuntric al elaborării cu elocvența, cu puterea de comunicare a unui bogat fond de viață, cu caracterul militant în sens estetic și educativ. Propunerile de măsuri făcute de tovarășul Nicolae Ceaușescu, în legătură cu îmbunătățirea activității ideologice și educative, documentele de partid, dezbaterile largi pe această temă își află în conștiința muzicienilor noștri o puternică rezonanță, generînd noi elanuri creatoare, ridicînd și mai mult spiritul de responsabilitate artistică și cetățenească al slujitorilor artei sonore. Preocupările compozitorilor din toate generațiile sînt îndreptate, cu precădere, spre genurile operei, baletului, oratoriului, cantatei, al lucrărilor simfonice inspirate din tematica patriotică și umanistă. Și tocmai acest adevăr prețios ne dă sentimentul încrederii că muzica noastră va ști să cînte și mai vibrant și mai cuprinzător viața și înfăptuirile contemporanilor, să redea și mai pregnant semnificațiile epocii pe care o traversăm, să prefigureze drumul spre izbînzi viitoare.

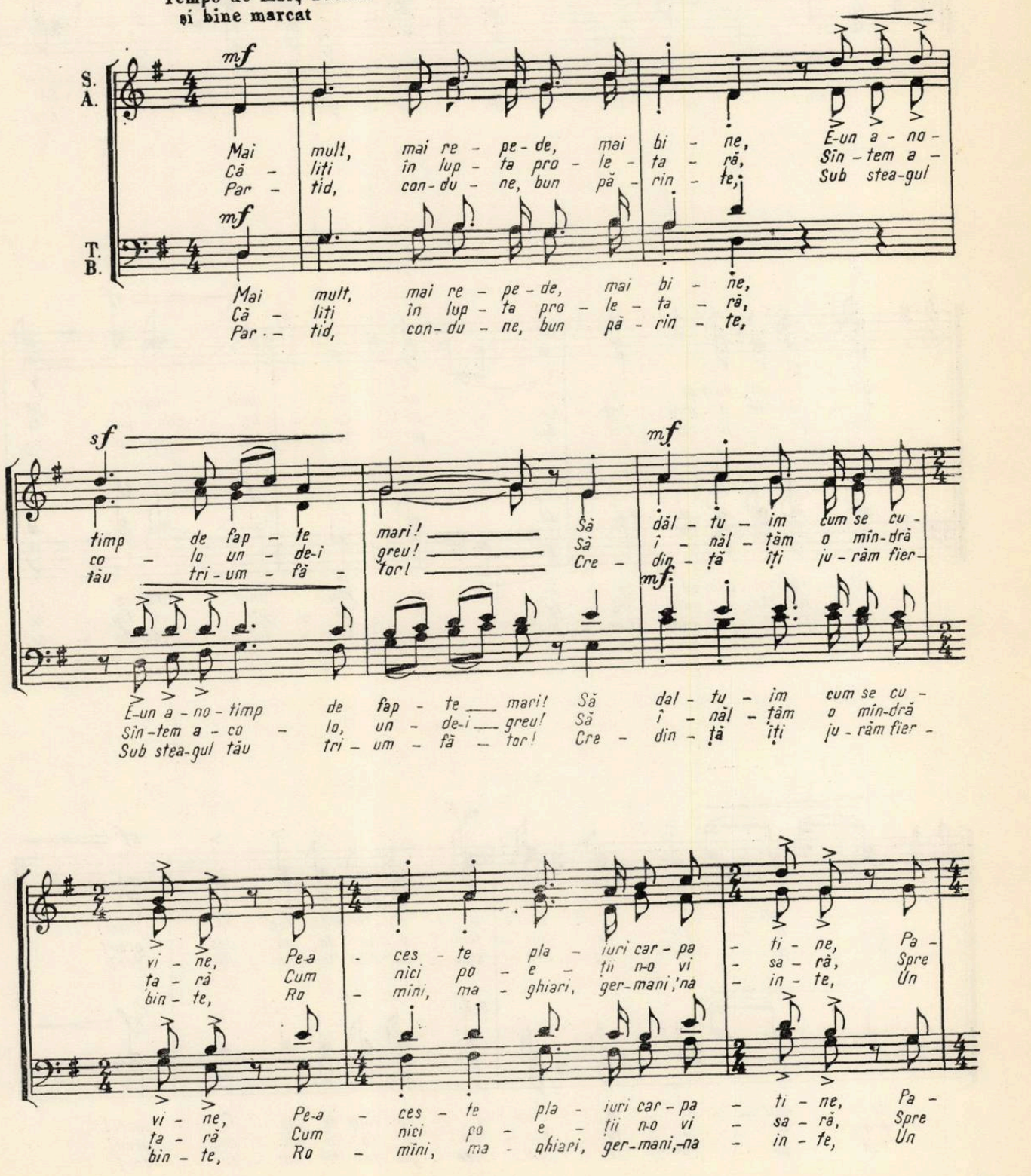
VASILE TOMESCU

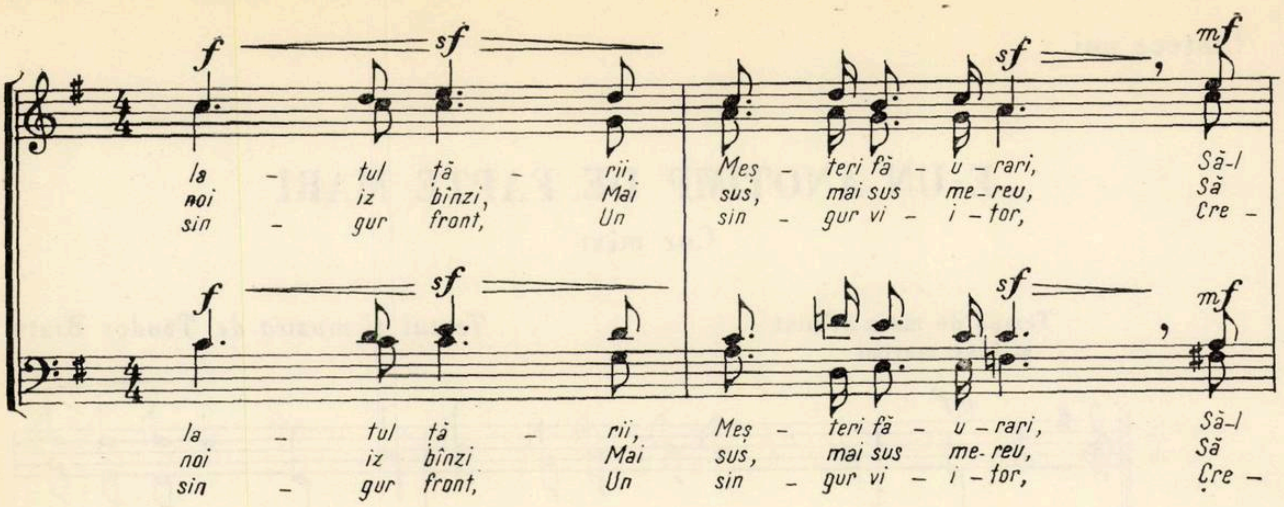
E-UN ANOTIMP DE FAPTE MARI

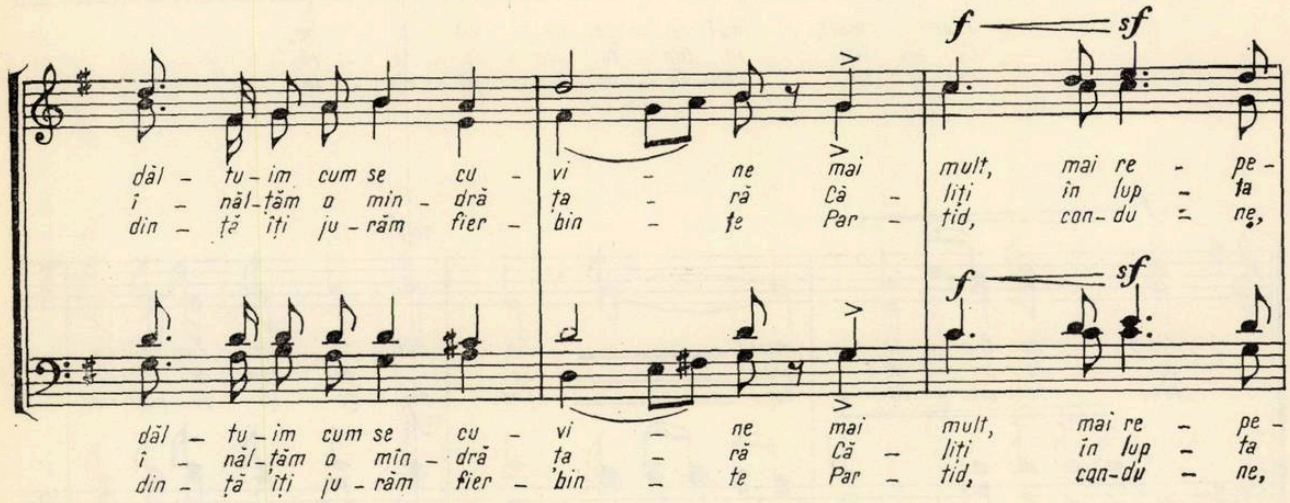
Cor mixt

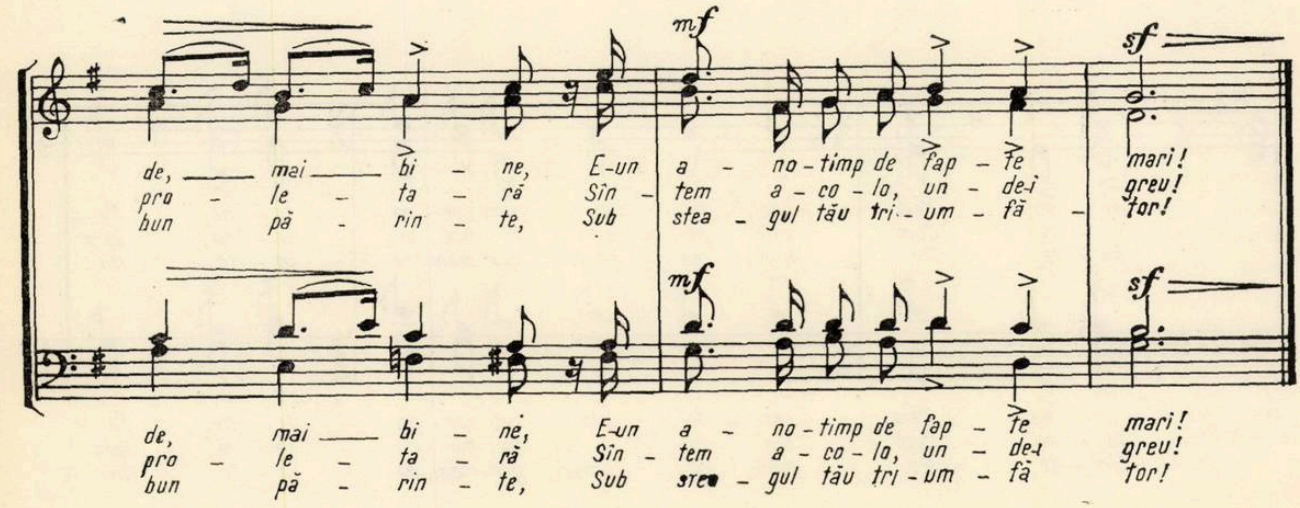
Tempo de marş avîntat şi bine marcat

Textul şi muzica de **Teodor Bratu**




la - tul ța - rii, Meș - teri fă - u - rari, Să-l
noi iz bînzi, Mai sus, mai sus me-reu, Să
sin - gur front, Un sin - gur vi - i - tor, Cre -
la - tul ța - rii, Meș - teri fă - u - rari, Să-l
noi iz bînzi Mai sus, mai sus me-reu, Să
sin - gur front, Un sin - gur vi - i - tor, Cre -


dăl - tu - im cum se cu - vi - ne mai mult, mai re - pe -
î - năl - țăm o mîn - dră ța - ră Că - liți în lup - ta
din - tă îți ju - răm fier - bin - te Par - tid, con - du - ne,
dăl - tu - im cum se cu - vi - ne mai mult, mai re - pe -
î - năl - țăm o mîn - dră ța - ră Că - liți în lup - ta
din - tă îți ju - răm fier - bin - te Par - tid, con - du - ne,


de, mai bi - ne, E-un a - no - timp de fap - te mari!
pro - le - ta - ră Sîn - tem a - co - lo, un - de-i greu!
bun pă - rin - te, Sub stea - gul tău tri - um - fă - tor!
de, mai bi - ne, E-un a - no - timp de fap - te mari!
pro - le - ta - ră Sîn - tem a - co - lo, un - de-i greu!
bun pă - rin - te, Sub stea - gul tău tri - um - fă tor!

ZENO VANCEA

Omagiu lui George Enescu

La 19 august s-au împlinit 90 de ani de la naşterea lui George Enescu, cel care avea să întruchipeze în muzică, cu cea mai mare autenticitate, calităţile artistice ale poporului român, impunîndu-se ca una dintre cele mai complexe personalităţi ale muzicii contemporane, unind în aceeaşi persoană pe compozitorul, violonistul, dirijorul şi pedagogul de faimă mondială.

Deşi influenţa marilor tradiţii clasice din timpul anilor de Conservator mai mult îl îndepărta decît îl apropia de izvoarele muzicii naţionale, Enescu compune în clasa lui Fauré întîi o Suită românească pentru orchestră, *apoi* Poema Română, *ambele lucrări constituind o mărturie a legăturii sale cu muzica românească. Executată în 1896 de Edouard Colonne,* Poema română *îi aduce tînărului compozitor un succes răsunător, atrăgînd atenţia cercurilor muzicale din Paris asupra sa.*

Desigur caracterul naţional al acestor lucrări de tinereţe se datoreşte încă mai mult unor cauze de ordin sentimental, decît unor concepţii estetice deja bine conturate.

Cu toate că în şirul compoziţiilor care au urmat Poemei române,*Enescu simte nevoia de a-şi lămuri poziţia faţă de tradiţia clasică, cu cele două rapsodii pentru orchestră — care au contribuit poate cel mai mult la faima sa timpurie de compozitor — şi* Preludiul la unison *din prima suită de orchestră, el se întoarce din nou la izvoarele muzicii populare. Ca şi în cazul Poemei, şi în cel al rapsodiilor, izvorul de inspiraţie l-a constituit tot folclorul urban, născut la periferia oraşelor, mult mai puţin bogat şi original ca autentica muzică populară ţărănească. Dîndu-şi seama de posibilităţile stilistice limitate ale acestei ramuri a folclorului, Enescu nu se va mai întoarece niciodată la el. Cealaltă lucrare din această perioadă menţionată mai înainte* Suita I pentru orchestră, *arată un alt aspect al legăturilor sale cu muzica populară: apariţia pentru prima dată a unor elemente de folclor imaginar. Acestea şi-au pus amprenta lor stilistică pe lucrările din prima sa perioadă de creaţie, îmbinîndu-se în mod armonios cu elemente de stil ale muzicii universaliste din timpul său.*

Lucrările din prima perioadă de creaţie, ce cuprinde muzică de cameră, piese pentru pian, trei simfonii, două suite pentru orchestră, arată într-o măsură tot mai accentuată dobîndirea unei originalităţi deosebite. Dacă în lucrările compuse în primii ani de după 1900 se mai pot identifica unele înrîuriri ale muzicii lui Brahms şi Wagner, în cele următoare, personalitatea lui Enescu se afirmă din ce în ce mai viguros. Cu ocazia prezentării compoziţiilor sale în capitala Franţei, critica pariziană a fost deosebit de elogioasă.

În anii ce au urmat primului război mondial, problemele sociale nerezolvate ale ţărănimii din România au atras tot mai mult interesul intelectualităţii pentru cultura şi arta păturii rurale, ceea ce a avut o firească repercusiune şi asupra orientării compozitorilor în sensul unei mai temeinice apropieri de folclor. Culegerile de muzică populară românească ale lui Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, ale compozitorului maghiar Béla Bartók, şi ale altora, au demonstrat inepuizabila bogăţie a autenticului folclor ţărănesc. În anul 1921 ia fiinţă sub preşedinţia lui George Enescu, Societatea Compozitorilor Români, care avea ca scop promovarea unei arte muzicale româneşti cu distincte trăsături naţionale, folosind cuceririle tehnicei componistice ale muzicii europene din acel timp.

Aplecîndu-se în cea de a doua sa perioadă de creaţie cu interesul muzicianului, dar şi cu afecţiunea patriotului, asupra izvoarelor folclorice, Enescu valorifică acuma, în mod deliberat, marea varietate a particularităţilor melodico-ritmice şi a virtualităţilor armonice ale muzicii populare autentic ţărăneşti, care vor avea un rol definitoriu asupra stilului lucrărilor sale din această perioadă.

Începutul acesteia o marchează Sonata a III-a pentru vioară şi pian *compusă în 1926, urmată de opera* Oedip *şi mai multe lucrări simfonice şi de cameră. Din cauza cadrului limitat al expunerii noastre nu ne putem referi la fiecare din aceste lucrări ; ne vom opri numai asupra acelora, care ni se par cele mai semnificative sub aspectul bogatului lor conţinut emoţional, exprimat într-un limbaj mai accentuat naţional. Una din aceste lucrări este şi suita-poem,* Impressions d'enfance.

Datorită realismului şi forţei ei dramatice, această compoziţie, la fel ca sub alt aspect cea de a treia Sonată pentru vioară, *se situează printre lucrările cele mai originale ale literaturii violonistice universale. Titlurile părţilor din acest poem, ca* Pasăre în colivie, Vîntul suflă în horn, Riuleţ în fund de grădină, Furtună în noapte, Zorile *şi altele, ar putea induce în eroare în ceea ce priveşte caracterul acestei compoziţii. Trebuie subliniat că ea nu este o succesiune de instantanee impresioniste cu trăsături naturaliste, ci o compoziţie de larg suflu, în care sînt exprimate cu o mare forţă stări sufleteşti trezite în sufletul compozitorului matur ca un ecou îndepărtat al unor amintiri care îi sînt scumpe.*

Compoziţiile din această a doua perioadă de creaţie, reprezintă un incomparabil model de folosire creatoare, într-o formă cu totul personală, a intonaţiilor muzicii populare. Subtilitatea cu care inflexiunile modale, cele mai diverse întorsături melodice şi formule ritmice ale folclorului sînt puse în serviciul expresiei, este impresionantă. Nu mai puţină măiestrie dovedeşte înveşmîntarea armonică a melodiilor ; ea este cînd opulentă, cînd sobră, redusă uneori la cîteva acorduri. În anumite cazuri întreaga substanţă expresivă a unei compoziţii este comprimată într-o singură linie melodică.

Forţa convingătoare a întregii opere a lui Enescu izvorăşte din sinceritatea simţirii unui artist pentru care, după cum spunea el însuşi, nu au existat graniţe între viaţă şi muzică şi care nu a tradus în muzică altceva decît ceea ce auzea „cîntîndu-i în inimă".

Enescu nu a fost un adept al artei pentru artă, destinată desfătării unui cerc îngust „de aleşi", ci şi-a închinat opera nobilului scop al înfrăţirii între oameni, a înţelegerii între popoare. Convingerea sa fermă era că „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile şi să apropie inimile într-o caldă înfrăţire", şi că ea este chemată „să aducă dragoste şi înfrăţire printre cei pe care îi despart credinţe şi obiceiuri deosebite".

Umanismul profund al lui Enescu se reflectă în întreaga sa creaţie. Astfel de pildă, la data la care el a compus una din lucrările sale simfonice de căpetenie, Vox maris, *deşi poemul simfonic era considerat de majoritatea muzicienilor ca fiind deja un gen desuet, Enescu nu s-a lăsat influenţat de asemenea considerente şi a compus această*

lucrare, ce reprezintă un apel adresat oamenilor de a ajuta pe semenii lor căzuți în nenorocire.

Dar Vox maris *nu este unica sa compoziție de acest fel :* Simfonia a III-a, *compusă cu mulți ani înainte de* Vox maris, *sub puternica impresie a evenimentelor dramatice ale primului război mondial, exprimă suferințele provocate de război, iar finalul lucrării constituie un Imn al păcii.*

Tot convingeri umaniste l-au călăuzit pe Enescu și atunci cînd a ales ca subiect al operei sale drama lui Oedip ; ideea de bază a acestei tragedii lirice este aceea că omul trebuie să înfrunte și să învingă soarta (libretul a fost scris de Edmond Fleg după drama lui Sofocle). Liricul Enescu dovedește în această lucrare o excepțională vocațiune de compozitor de muzică dramatică. Grație forței expresive a muzicii, originalității limbajului ei, exprimînd o gamă deosebit de largă a sferei emoționale, tragedia lirică Oedip *se situează nu numai în fruntea întregii creații a lui Enescu, dar reprezintă în același timp și una din capodoperele necontestatate ale muzicii dramatice din prima parte a secolului nostru, despre care critica franceză afirma cu ocazia primei ei audiții în 1936, la Paris, că îl așează pe compozitor la nivelul celor mai mari muzicieni.*

Deși Enescu s-a arătat încă de la începutul carierei sale un excepțional stăpînitor al paletei orchestrale, în măsura în care el se maturizează, culoarea cedează din ce în ce mai mult desenului. Această înclinație spre linie a lui Enescu, spre primatul desenului melodic, chiar în cadrul muzicii simfonice, constituie încă din prima fază de dezvoltare a compozitorului o indicație în privința evoluției sale ulterioare spre o scriitură polifonă pe cît de complexă, pe atît de expresivă. Este firesc ca un compozitor cu asemenea înclinații spre un mod de exprimare comprimat la esență, la melodie, să găsească în muzica de cameră un domeniu deosebit de propice pentru tălmăcirea gîndirii și simțirii sale.

Aceste însușiri caracterizează nu numai Cvartetul *și* Cvintetul pentru coarde, *precum și* Cvartetul pentru coarde și pian, *dar într-o formă deosebit de concentrată, ultima compoziție a maestrului român,* Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solo ; *aceste lucrări aparțin celei de a treia perioade de creație a sa, în care este realizată o armonioasă sinteză între național și universal. Limbajul melodic și armonic, mai ales cel al* Simfoniei de cameră, *caracterizat prin folosirea totalului cromatic, ajunge adeseori la limitele tonalității, fără a cădea însă în abstract, fără a pierde ceva din forța de comunicare, din expresivitatea deosebită, însușire constantă a muzicii sale.*

Fermitatea convingerilor umaniste și estetice ale lui Enescu explică și evoluția sa armonioasă de compozitor. În timp ce o bună parte dintre reprezentanții de frunte ai muzicii contemporane au avut o evoluție sinuoasă, aderînd în decursul vieții lor la diferite curente, și schimbîndu-și în repetate rînduri stilul, drumul parcurs de Enescu a fost rectiliniu și consecvent, compozitorul român neafiliindu-se nici unui curent și nefăcînd concesii nici unei mode.

Vorbind odată despre legătura creației sale cu aceea a contemporanilor săi, el a afirmat următoarele : „În timp ce limbajul în care mi-am găsit poate adevărata expresie, este în mod aparent al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de cel al lor, purtînd în mod profund, sper, amprenta trecutului din care a crescut, fiind prin aceasta lipsit de accentul lor de repudiere a trecutului".

În ciuda acestei atitudini aparent conservatoare, Enescu a fost unul dintre marii inovatorii ai limbajului muzical din timpul său. Introducînd în muzica sa ritmul fluid, de o extremă flexibilitate al cîntecelor populare lirice românești, el a arătat și altora calea spre eliberarea melodiei de riguroasa și tiranica simetrie a ritmului și a metrului, în general proprie muzicii apusene.

În afară de aceasta, alături de alți reprezentanți ai curentului folcloric din prima jumătate a veacului nostru, Enescu a demonstrat viabilitatea arhaicelor moduri populare, de mult dispărute din muzica occidentală, posibilitatea lărgirii sferei expresive a melodiei pe baza principiului modal și, în același timp, a îmbogățirii armoniei tot pe baza modurilor. Pentru prima dată în muzica cultă europeană de după Wagner, în lucrările compuse în ultima perioadă de creație a lui Enescu, structura cromatică a melodiei nu este de proveniență armonică, ci sursa ei se află în acele melodii populare românești în care frecvența semitonurilor se datorește treptelor mobile, trecerii în cadrul aceleiași idei muzicale, prin mai multe moduri arhaice, pe lîngă păstrarea aceluiași ton central.

Parte integrantă a fondului de aur al culturii românești, creația lui George Enescu este prețuită după cum se cuvine în România Socialistă. Ea se bucură de o largă difuzare pentru a fi cunoscută și iubită de întregul popor. Cu scopul de a cinsti memoria sa și de a contribui la popularizarea operei sale în țară și în străinătate, guvernul român a înființat în 1958, Festivalul și Concursul internațional de interpretare „George Enescu", care are loc din trei în trei ani la București. Academia Republicii Socialiste România acordă anual celei mai bune compoziții românești un premiu ce poartă numele ilustrului muzician.

Prețuirea de care se bucură muzica lui George Enescu în capitala Franței, o ilustrează în mod elocvent faptul că în anii trecuți s-a constituit Societatea „Amicii muzicii lui Enescu", care are ca scop cultivarea creației marelui compozitor român.

Exemplul vieții sale, consacrate muncii creatoare, marea sa probitate profesională, umanismul operei sale, sînt menite de a constitui o pildă și de a însufleți activitatea nu numai a muzicienilor din România, dar și din orice parte a lumii.

Grație excepționalei sale forțe creatoare, Enescu s-a ridicat la acea desăvîrșire la care, împreună cu alte personalități de frunte ale artelor din România, el reprezintă în cultura universală cu atîta strălucire geniul creator al poporului al cărui fiu a fost, pe care l-a iubit cu ardoare și l-a servit pînă la sfîrșitul vieții sale.

WILHELM BERGER

Muzicologia şi muzica

Muzicologia — înţeleasă ca o disciplină ştiinţifică cu ramificaţii precizate, îndreptate asupra fenomenelor muzicale statornicite în timpuri şi spaţii — realizează în această sferă cuprinzătoare de activitate şi cunoaştere umană conjuncţia dintre trecut şi prezent. Mai precis, muzicologia reliefează şi interpretează cauze şi efecte, ea adună şi selectează fapte ivite în procese evolutive de continuitate şi de discontinuitate ce străbat stadii sau epoci în istoria muzicii culte, reducînd pe cît posibil aparenţele la scara realităţilor probabile.

Momentele prezentului, mereu altele în trecerea anilor, sînt focare în care se concentrează memoria cumulativă a muzicologiei, iar succesiunea lor modifică firesc perspectiva asupra aspectelor în ansamblul concret al evenimentelor. De aici rezultă caracterul dinamic, propriu muzicologiei ca ştiinţă, adesea întrepătrunderea pînă la suprapunere a unor discipline înrudite, ca şi diversificarea potenţată a problematicii. Meditaţia se extinde astăzi practic asupra unui cîmp nelimitat, greu de pătruns şi de cuprins în toate direcţiile sale, ea stăruie nu numai asupra cercetării aplicate ci migrează şi spre cercetarea pură, de esenţă filozofică. Metode deductive şi inductive, uneori de nuanţă experimentală, pot face şi trebuie să facă legătura dintre trecutul şi viitorul apropiat ; iar prezentul primeşte în această relaţie o importanţă covîrşitoare. Muzicologia prospectivă poate fi o soră bună a esteticii muzicale, atunci cînd raţiunea o guvernează cu luciditate.

Muzicologia are deci menirea de a stabili adevăruri pe calea analizei precum şi a sintezei, de a lărgi şi adînci necontenit aria cunoaşterii obiective. Această activitate a fost şi este posibilă datorită acumulărilor succesive de observaţii şi date, prin schimbul viu de informaţii şi idei directoare şi mai cu seamă datorită perfecţionărilor simţitoare în resorturile metodologiei de investigaţie.

Oricît de nouă sau veche ca ştiinţă, muzicologia rămîne un instrument de clarificare şi interpretare, de selectare şi corelare, de evidenţiere şi preţuire — dar nu neapărat de ierarhizare — a întîmplărilor semnificative şi a izbînzilor deosebite, produse şi reţinute în aria muzicii culte, păstrate mai mult sau mai puţin exact şi vibrant în analele acestei arte. Începînd cu secolul XIX, scrierile cu caracter muzicologic au dobîndit acea ţinută ştiinţifică prin care s-a legitimat transformarea calitativă a disciplinelor componente la nivelele unei ştiinţe constituite. Din zorile secolului XX, manifestările prezentului — mereu ale unui prezent intens solicitat şi adesea zguduit de avalanşe de evenimente, s-au înmulţit cu o asemenea viteză încît muzicologiei i-au rămas şi îi rămîn încă deschise teme şi probleme fără număr, multe din ele de importanţă deosebită. Cercetarea are în multe privinţe încă înaintea ei mai tot ce se cheamă în termeni oscilanţi şi cam relativizaţi „muzică modernă", putînd îmbrăţişa cel puţin şapte decenii de evoluţie vertiginoasă, atît de multiplu stratificată şi atît de diversă în rezultate, puse sau nepuse în lumină.

Muzica cultă se împlineşte şi îşi modifică coordonatele în trecerea anilor. Metaforic vorbind, universul muzicii culte creşte în două direcţii ce se apropie virtual, pe de o parte prin *permanenta înscriere a prezentului în trecut* — ca o polaritate —, iar pe de altă parte prin *reînscrierea trecutului în prezent* — ca o altă polaritate. Această realitate se reflectă cu prisosinţă în viaţa muzicală, impunîndu-se contemplaţiei şi gîndirii. Interesul crescînd pentru muzica veche din fazele anterioare Barocului — pînă la muzica Renaşterii timpurii, explică această reînscriere — prin interpretare creatoare şi valorificare socială — a trecutului în prezent. Pe de altă parte, marile filoane şi curente ale muzicii secolului XX, multitudinea direcţiilor din ultimele decenii, diversitatea soluţiilor cu sau fără sorţi de izbîndă, sclipirile şi jocurile sunetelor muzicale şi nemuzicale, producătoare de emoţii sau de efecte cel mult reci, toate se integrează faptic în chip organic în trecut, haotic în aparenţă, supunîndu-se privirii obiective şi calme, înţelegerii lipsite de argumentări artificioase şi sterpe, analizei de fond şi comparaţiei edificatoare, în lumina criteriilor dominante ale axiologiei muzicale.

Această alunecare în trecut — sau mai propriu zis înfiripare progresivă a distanţei necesare, — vine în favoarea acelor manifestări ale culturii muzicale moderne, care prin măsura anilor şi a deceniilor nu îşi pierd nici actualitatea, nici modernitatea, nici prospeţimea şi nici valoarea, implicit capacitatea de preluare.

La modul ideal, muzica elaborată cu simţire şi măiestrie, muzica cu adevărat serioasă, solicită mereu un alt prezent, vizînd mult rîvnita perenitate. Ea caută şi reclamă viitorul, deschis şi neîngrădit ca timp, un viitor socotit un prezent constant. Muzicologia, oricît de actuală şi de înrădăcinată în prezent ar dori să fie, scrutează mereu orizonturile trecutului, ale trecutului mai apropiat sau mai îndepărtat, fiindcă tot ce se oferă cercetării şi înţelegerii depline fuge într-un trecut mărginit, străpuns şi descifrat prin optica prezentului în continuă înnoire.

Tocmai în această dualitate, — muzicologia şi muzica îşi găsesc împlinirea, închegarea într-o unitate superioară.

Se pretinde de obicei muzicologiei ca ea — prin disciplinele ei — să studieze totalitatea fenomenelor înscrise în sferele muzicii culte, să realizeze o compendiere integrală. Faţă de această cerinţă nu putem uita că etnomuzicologia care se dezvoltă cu iuţeală şi succes enorm, tinde să cuprindă muzica populară a lumii întregi, muzica unor culturi foarte vechi, parcurgînd totodată întreaga scală de la muzica extraeuropeană a tuturor continentelor, pînă la muzica primitivă. Deci în acest context se revendică compendierea întregii muzici culte, apărută în Europa în răstimpul unui mileniu. Rămîne un deziderat înalt

dar abstract şi încă foarte îndepărtat în faţa concretului multiform şi extrem de complicat.

Astăzi, simplu spus, deopotrivă muzicologul ca şi muzicianul, se vede confruntat cu întreaga istorie a muzicii.

Această situaţie cu totul nouă merită o atenţie deosebită. Propriu-zis, arta compunerii muzicale a dobîndit conştiinţa istoricităţii ei stilistice în momentele de vîrf ale clasicismului, atunci cînd relaţia dintre tradiţie şi inovaţie în zonele procedeelor compoziţionale, ale premizelor de structurare a formei muzicale, precum şi ale ciclului de mişcări necesita observarea devenirilor dintr-un răstimp de cel mult cinci pînă la şapte decenii. Aceasta deoarece practica muzicală din acea epocă pornea numai de la producţiile ei proprii, negînd cu foarte puţine excepţii tradiţiile apropiate sau mai îndepărtate, făcînd abstracţie de marea experienţă a Barocului. Doar în fazele tîrzii, clasicii şi-au îndreptat cu precauţie dar şi cu uimire privirile spre momentele de răspîntie de la mijlocul secolului XVIII. De aici înainte evoluţia a implicat şi o retrospectivă progresivă, de multe ori cu scopul dobîndirii unui echilibru pe care l-a cunoscut pe deplin doar o foarte scurtă epocă de aur, şi de aceea clasică. Romantismul a redescoperit şi a făcut să strălucească Barocul muzical, de preferinţă cel tîrziu şi culminant. Romantismul tîrziu a pus în evidenţă nu numai preclasicismul — în diversitatea genurilor instrumentale şi coral-orchestrale — ci a smuls vălul uitării ce se aşternuse peste comori şi mai vechi de artă vocală *a cappella*. Neoclasicismul şi noul obiectivism componistic care s-a exprimat în metode raţionale experimentale, structuraliste şi intuitive sau aleatorice de compoziţie, alături de curentele care au continuat şi continuă în condiţii specifice marea sinteză creatoare, au determinat şi determină pe zi ce trece infiltrarea în sfera vieţii muzicale de pretutindeni a unor prototipuri şi arhetipuri muzicale, nu numai din înfloritoarea Renaştere, ci şi de încă mai înainte, aruncînd astfel în curînd în balanţa prezentului un trecut muzical în plină roire, muzica unui mileniu întreg.

La această scară, relaţia dintre tradiţie şi inovaţie primeşte rezonanţe noi şi va solicita probabil regruparea punctelor de vedere. Filiaţia directă este în acest mileniu la fel de prezentă pe planul tradiţiei, ca şi ciclicitatea pe cel al inovaţiei, iar demonstraţia inversă şi combinatorie poate fi la fel de bine făcută. Corelaţiile şi interacţiunile s-au dovedit practic infinite, entuziasmante întotdeauna cînd purtau şi poartă un germene creator, cînd mijloceau şi mijlocesc conturarea unor creaţii autentice, purtătoare de mesaj artistic şi uman. Negarea tradiţiei implică nelogicul — chiar absurdul — deoarece marea moştenire culturală există şi va continua să existe, negată sau nu. Sinteza creatoare compară tradiţiile şi le supune unor procese de extensiune şi de metamorfoză pe calea inovaţiei substanţiale, subînţeleasă ca o condiţie a evoluţiei. Negarea inovaţiei este lipsită de sens, atunci cînd inovaţia există nu numai de dragul ei, atunci cînd aceasta se legitimează prin rosturi şi virtualităţi expresive, prin valenţe compoziţionale, menite să releve sufletului uman noi ipostaze ale cunoaşterii, la rîndul lor dorite, imaginate, inventate, concretizate pe albul hîrtiei, supuse intonării şi nemijlocit confruntării sociale.

Parafrazînd relaţia dintre tradiţie şi inovaţie, se pot anticipa direcţii de investigaţie ce vor urmări deopotrivă *actualitatea tradiţiilor,* ca şi *tradiţiile* inovaţiei. Muzica timpurilor şi mai cu seamă cea a prezentului ne obligă să privim dincolo de categorii filozofice şi de scheme statice, să înţelegem mecanismele vii ale devenirilor rectilinii şi sinuoase, istoriceşte nuanţate şi cuprinse în mrejele unor procese fine şi cauzal interdependente care au înlesnit facerea muzicii de la începuturi pînă în prezent.

Dar nu putem ignora faptul că din imensitatea creaţiilor muzicale, ivite pe parcursul unui mileniu, muzicologia stăpîneşte cantitativ doar o mică parte, iar încă din aceasta, viaţa muzicală valorifică în mod curent doar o părticică, ce-i drept impresionant de bogată în capodopere şi în impunătoare creaţii de toate genurile, creaţii mai noi sau mai vechi, dar totuşi fragmente ale unui întreg incomensurabil şi pe deasupra în creştere. Aceasta deoarece superproducţiei clasice şi romantice i se adaugă în cantităţi înmulţite superproducţia modernă, ca şi continua redescoperire a unor creaţii şi şcoli ignorate, ceea ce explică creşterea fără precedent a producţiei muzicale globale.

Dacă muzica contemporană dă pe alocuri semne îngrijorătoare de crepuscul şi de derută, muzicologia se vede de-abia trecută de începuturi sigure şi dominată de efervescenţa întîmplărilor pe care trebuie să le explice. Muzicologia va diminua cunoaşterea insuficientă, va acoperi petele albe ale hărţilor ei. Concluziile acestei ştiinţe cu profil artistic şi cu finalitate corelativă vor sluji totdeauna muzicianului creator. A compune înseamnă astăzi mai stringent decît oricînd a şti, a cunoaşte, cît mai mult cu putinţă, a simţi şi retrăi cu sinceritate tot ce a produs omenirea mai bun în arta sunetelor. Şi tot ce poate fi mai salutar astăzi este apropierea dintre muzicologie şi creaţia muzicală în folosul muzicii dăltuite cu dăruire şi noblete spirituală.

Cîntînd a patriei mărire

Ani tumultuoşi, oameni pe măsura anilor : Bălcescu, Cuza, Kogălniceanu, Alecsandri. O jumătate de secol frămîntat de lupte, de idei, de căutări, pe plan politic, social şi artistic. O renaştere mai înflăcărată decît oricînd a nobilelor idei ale Unirii, înfăptuită cu sacrificii, întipărită pentru totdeauna în conştiinţa românilor. Pe unul dintre cei a căror conştiinţă s-a identificat pentru totdeauna cu aspiraţiile spre libertate şi progres pe toate planurile, întreaga ţară l-a sărbătorit cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naştere — Vasile Alecsandri.

Pe „Bardul de la Mirceşti", culegătorul *Mioriţei,* autor al *Pastelurilor, Doinelor, Legendelor,* al Marseillezei româneşti — *Hora Unirii,* al sarcasticelor *Chiriţe,* omul poeziei şi al politicii, nu poţi să-l desparţi de locurile, oamenii şi anii vieţii sale fără a risca frîngerea oricărei perspective.

În sesizarea acestei simbioze constă şi primul merit al spectacolului prezentat sub egida Radioteleviziunii Române şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, în Studioul de pe strada Nuferilor, spectacol, intitulat atît de sugestiv „Poetul care cîntă a patriei mărire".

O radiografie a unei jumătăţi de veac pe care Alecsandri l-a surprins cu subtilitatea artistului, pe care l-a înobilat cu revoluţionara sa înţelegere, apreciere, culegere şi interpretare a fenomenului popular, confirmînd cu însăşi existenţa sa spirituală şi fizică că adevărata operă de artă, aceea ce conţine atributele adevărului şi perfecţiunii, depăşeşte graniţa înţelegerii de conjunctură, fixîndu-se în conştiinţa omenirii cu forţa absolută a unor opere anonime. De fapt desăvîrşita plenitudine se confundă cu plenitudinea stringentei necesităţi, aceea care situînd o operă înaintea autorului ei, duce, pe un plan superior, la intrarea creatorului în anonimat, la împletirea creaţiei culte cu cea populară. (Sînt printre multe, multe exemple *Hamlet* şi *Război şi Pace, Simfonia „Eroica"* şi *Simfonia Leningradului, Coloana fără sfîrşit* şi *Luceafărul).*

Sînt doar cîteva sumare reflecţii pe care spectacolul „Poetul care cîntă a patriei mărire" a reuşit să ni le stîrnească, reflecţii ce, amplificate de cele ale unei numeroase şi entuziaste participări, conturează atmosfera sărbătorească pe care a declanşat-o şi de care a beneficiat sărbătorirea poetului Vasile Alecsandri.

Modalitatea tehnică a realizării spectacolului a fost colajul din : poetica lui Alecsandri, versuri populare culese de el, citate din presa vremii, cîntece pe versurile sale, gînduri despre marele bard al unor ilustre personalităţi contemporane lui sau nouă, avînd drept fire unificatoare un sugestiv scenariu al existenţei şi aspiraţiilor poetului şi *Hora Unirii.* O desfăşurare ce presupune o multitudine de acţiuni, de fapte, o derulare caleidoscopică, în măsură să sugereze clocotul acelor ani fierbinţi cînd Alecsandri desena cu rafinament şi precizie un asfinţit de soare şi cînd prevestea cu nestrămutată încredere *Deşteptarea României.*

O desfăşurare dificilă de realizat, pîndită mereu de convenţional printr-o înşiruire disparată de fapte şi de cugetări, stăpînită cu înaltă profesionalitate de regizorul Paul Stratilat. Este drept că o simplă citare a interpreţilor conferă certitudinea izbînzii : artiştii poporului Costache Antoniu şi George Calboreanu, Corul Madrigal condus de Marin Constantin, artistul poporului Ion Voicu şi soprana Magda Ianculescu, Dina Cocea, Ion Manta, Dan Nasta, Violeta Andrei, George Paul Avram, Simona Bondoc, excelentul Mihai Dogaru, Sorin Gabor, Ionescu Gion, Emil Liptac, Mariana Maican, Emanoil Petruţ, Magda Popovici, Silvia Popovici, Vasile Pupezea, Elena Sereda, Mihai Velcescu, Corul „Rapsodia" pregătit de A. Goreaev-Soroceanu şi Orchestra de Studio a Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta. Un ansamblu de personalităţi ale artei noastre interpretative, reunit pentru a slăvi memoria unuia dintre cei mai reprezentativi creatori ai poeziei româneşti, inspirator al atîtor creaţii muzicale de la Flechtenmacher, Iacob Mureşianu şi Gheorghe Stephănescu pînă la Paul Constantinescu şi Gheorghe Dumitrescu.

Un mare poet a fost sărbătorit pe măsura meritelor sale, pe măsura cinstirii de care se bucură, şi trebuie să se bucure cei ce „Cîntă a patriei mărire".

M. M.

Un exigent examen artistic

VASILE DONOSE

Eveniment artistic cu ample rezonanţe în domeniul culturii de mase, concursul coral interjudeţean „Patrium Carmen — Cîntare Patriei", organizat de Televiziunea Română în colaborare cu Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor, Uniunea compozitorilor şi organele judeţene — în cinstea semicentenarului Partidului Comunist Român — şi-a propus, după cum arată şi titlul ca, prin intermediul cîntecului, să aducă un omagiu Patriei şi Partidului, să dezvăluie forţa şi entuziasmul cu care, în condiţiile culturii socialiste, se afirmă capacitatea artistică a unui popor înnobilat de glorioase tradiţii ale vieţii sale spirituale. Este ştiut că, începînd cu a doua jumătate a veacului trecut, corul „formă specifică de manifestare a solidarităţii psihice româneşti" — cum spunea un dascăl — s-a impus ca una dintre laturile principale ale vieţii noastre muzicale, a cărei funcţie estetică şi socială a exercitat o puternică înrîurire în procesul de afirmare a artei naţionale. În plus, efervescenţa creatoare din jurul numeroaselor reuniuni de muzică şi cîntări, a determinat apariţia unei bogate literaturi de gen, datorate compozitorilor înaintaşi (Alexandru Flechtenmacher, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Dimitrie Gh. Kiriac şi alţii) investigînd pentru prima oară potrivit unor criterii ştiinţifice, zonele atît de bogate ale cîntecului popular, insuflînd multora dintre cîntecele create sau prelucrate, tonusul de generoasă şi convingătoare exprimare a ideilor şi sentimentelor patriotice.

A relansa corul la nivelul actual al exigenţelor artistice, la dimensiunea calitativă impusă de evoluţia, în contemporaneitate, a spiritualităţii româneşti şi mai cu seamă la gradul de responsabilitate

artistică pe care îl implică prezența pe micul ecran — de la prima și pînă la ultima emisiune a concursului, corurile se prezintă în fața unui auditoriu potențial de cîteva milioane de spectatori — a reflecta pe această veritabilă scenă națională entuziasmul fără precedent, cu care poporul nostru a întîmpinat gloriosul eveniment de la 8 Mai — iată ideea fundamentală a concursului „Cîntare Patriei", competiție care, după opiniile miilor de telespectatori și ale specialiștilor, a întrunit caracteristicile unui adevărat eveniment, primul de acest fel, în istoria mișcării corale de amatori.

Desfășurarea de pînă acum a concursului îndreptățește, plenar, eforturile, speranțele în atingerea obiectivelor propuse. 120 de formații corale din toate județele țării, întrunind aproximativ 12.000 de coriști amatori din întreprinderi și instituții, din cadrul căminelor culturale, caselor și palatelor de cultură, au luat startul întrecerii într-un climat de emulație artistică, de pasiune și entuziasm rar întîlnite.

Caracterul competitiv în sensul cel mai nobil al noțiunii a determinat o pregătire foarte serioasă și aprofundată a corurilor, multe dintre acestea, deși mai puțin cunoscute în viața muzicală, reușind să ofere momente de adevărată desfătare estetică. Corul Sindicatului sanitar din București, cel al Casei de cultură din Suceava sau cel al Căminului cultural din Ceauș, județul Mureș (ca să nu citez decît 3 din numeroasele coruri foarte bune) au demonstrat calități tehnico-interpretative, rafinament și muzicalitate, o anumită strălucire și prospețime a sonorității de ansamblu, care nu pot fi născute decît din pasiune, din entuziasmul artistic, caracteristic poporului nostru. Aprecierile pot fi transferate, evident diferențiat, în calitatea celor mai multe dintre corurile audiate.

Un fenomen deosebit, pe care concursul l-a relevat, este apariția, pe scară destul de largă, a corului de cameră (atît de prețios și — se spunea — inaccesibil în mediul sătesc). Această certă pătrundere a artei corale superioare în perimetrul satului ne pare simptomatică pentru noile realități ale culturii noastre socialiste. Nu mai puțin caracteristică ni se pare solidaritatea și frățietatea artistică și umană, clădite pe temelia unei îndelungate experiențe istorice și sociale, a românilor cu celelalte naționalități conlocuitoare. Ne gîndim la corurile din județele Covasna, Mureș, Satu Mare, Brașov, Timiș și altele, în cadrul cărora și-au unit glasurile și simțirile întru cîntarea Patriei și a Partidului, alături de români, entuziaști și talentați artiști amatori din rîndurile naționalităților maghiare, germane și a altor naționalități.

Repertoriul cu care s-au prezentat formațiile pînă acum — etapele II și III ale concursului se vor desfășura pînă la 23 August 1972 — îmbrățișează o arie stilistică și temporală foarte largă, pornind de la Palestrina, Bach, Händel, Brahms, Wagner și pînă la cîntecul popular. Evident, în acest cadru un loc deosebit îl ocupă cîntecul patriotic și revoluționar, lucrări antologice din literatura de gen, clasică și contemporană. În afara repertoriului consacrat, însă, au apărut, fapt semnificativ pentru rostul și rolul concursului însuși, numeroase creații noi, realizate de compozitorii noștri în vederea participării la „Patrium Carmen". Creatori de toate vîrstele, stimulați de amploarea și importanța concursului, au abordat tematica nouă a zilelor noastre pentru a da naștere unor lucrări consacrate Partidului. Alături de interpreții amatori, concursul a reușit astfel să stimuleze și creația profesionistă ceea ce este, fără îndoială, una din realizările sale perene.

Desigur, o analiză, în detaliu, a desfășurării competiției, ar putea releva aspecte diverse, complexe, posibil perfectibile ale activității de repertoriu.

Astfel prin desfășurarea sa în timp, concursul „Patrium Carmen" a avut și darul să scoată în evidență cîteva carențe ale mișcării corale de la noi, datorate unor cauze foarte diverse și unor factori direct sau indirect legați de această mișcare. Dacă repertoriul fiecărei formații în parte părea mulțumitor la apariția în concurs, judecînd repertoriul prin comparație se poate vedea că în alegerea pieselor există totuși o uniformitate de-a dreptul supărătoare. Desigur, concursul avea o anumită tematică, dar regulamentul său nu solicita în exclusivitate anumite lucrări cu un anumit profil și de aceea apare inexplicabilă parcimoniozitatea cu care au fost abordate bijuterii ale muzicii corale aparținînd unor epoci și stiluri remarcabile. Numai faptul că nume reprezentative ale clasicilor români ai genului (Musicescu, Kiriac, Cucu) au lipsit din programe, ar trebui să dea de gîndit animatorilor mișcării noastre corale. Și dacă aceste nume au lipsit să ne mai mirăm că preclasicii și clasicii muzicii universale nu și-au aflat decît foarte arareori și cu totul întîmplător locul în programele cîte unei formații ?

În ce privește creația corală românească contemporană pot fi făcute cîteva observații desprinse din prezentarea în concurs a zecilor de formații : abordînd cu precădere lucrări din această creație s-a putut observa că în ciuda marilor și incontestabilelor realizări de gen din ultimul an, există o uniformitate stilistică foarte evidentă : compozitorii au optat aproape în exclusivitate pentru cîntecul cu o ritmică pregnantă de marș, cîntecul plin de forță și patos. Lipsesc însă cîntecele lirice, cîntecele de dragoste și poezie. Această uniformizare constituie un contrast în comparație cu celelalte genuri ale muzicii noastre unde există o extraordinară varietate stilistică și tematică. Probabil că o schimbare ar putea fi realizată prin solicitarea de către instituțiile muzicale a unor lucrări corale cu o tematică mai diferențiată, care să exprime totalitatea gîndirii și simțirii societății noastre.

Un alt aspect care a putut fi remarcat ține de viitorul mișcării noastre corale : din miile de interpreți ce s-au perindat pe scena concursului, cea mai mare parte o constituiau bătrînii, participanți de ani de zile la viața ansamblurilor din care făceau parte și pe care le-au susținut permanent cu prezența și pasiunea lor. Numărul tinerilor a fost îngrijorător de redus și nu este

exclus în aceste condiţii ca peste puţină vreme să asistăm la o împuţinare a formaţiilor corale, pe măsură ce vechea generaţie se vede nevoită să abandoneze practica muzicală. Măsuri imediate şi eficiente se cer luate atît pe plan local, în judeţele şi satele unde activează formaţiile corale, cît şi la nivelul instituţiilor de care depind organele locale.

Repartizarea geografică a formaţiilor a fost şi ea în măsură să edifice asupra intensităţii şi eficienţei cu care se desfăşoară activitatea de gen în diferite regiuni sau zone ale ţării. Dacă unele dintre ele cunosc o viaţă deosebit de bogată, exprimată înainte de toate în numărul corurilor ce activează permanent, alte zone rămîn foarte slab reprezentate şi aceasta fără a se întrevedea perspectiva imediată a unei schimbări fericite. Aceasta, considerăm noi, este şi o problemă de politică a cadrelor de specialitate, pe care Ministerul Învăţămîntului ar trebui să o ducă mai sistematic şi mai diferenţiat.

Concentrarea forţelor (profesori de muzică) în anumite centre, în timp ce altele sînt total ignorate nu vine să facă un serviciu mişcării noastre corale şi cu atît mai puţin culturii noastre muzicale.

Toate aceste neajunsuri înlăturate, ar putea asigura condiţii din ce în ce mai bune pentru afirmarea pe trepte superioare a mişcării noastre corale — pîrghie importantă în acţiunea de culturalizare a maselor, de mobilizare a acestora pentru atingerea idealurilor socialiste complexe.

Valori şi tendinţe ale muzicii româneşti

— Studii de muzicologie, vol. VII —

Intrat în tradiţia activităţii Biroului de muzicologie al Uniunii compozitorilor, volumul de Studii de muzicologie, aflat la al şaptelea număr, se desprinde în mod particular de celelalte apariţii anterioare. Deşi în toate culegerile de studii, apărute sub acest titlu, nota unitară a cercetărilor îndreptate spre aspecte ale muzicii româneşti stabilea specificitatea colecţiei, acest al VII-lea volum, prin omagiul adus sărbătoririi Semicentenarului Partidului Comunist Român, se detaşează simbolic. El reprezintă, în ansamblul sărbătoresc al acestui an, mărturia ataşamentului muzicologilor noştri, faţă de *Valorile şi tendinţele artei României socialiste.* Dintr-un amplu număr de studii, alegînd doar pe cele mai valoroase, ce aduc puncte de vedere şi contribuţii originale la cunoaşterea creaţiei şi gîndirii muzicale româneşti, Biroul secţiei de muzicologie a oferit Editurii muzicale un material edificator, ce poate stabili grăitor nivelul eticii şi esteticii contemporane, în configuraţia edificării unei culturi muzicale demne de anii avîntului revoluţionar.

Însuşi articolul care deschide volumul — *Criterii şi sensuri ale originalităţii în muzica românească* —, purtînd semnătura lui Vasile Tomescu, aduce nuanţa orientativă a ambianţei întregii culegeri. Dezbătînd o problemă extrem de actuală, aceea a stabilirii raportului cauzal între producţia artistică şi contribuţia originală la edificarea, în ani, a unei culturi cu profil personalizat în dinamica contemporană a afirmării ideilor, stilurilor şi calităţii actului creator, Vasile Tomescu porneşte de la postulatul necesităţii veşnicei înnoiri. O scurtă schiţare a perspectivei istorice precede enunţarea principiilor ce pot înlesni detectarea apariţiei noului, delimitarea dintre valoare şi nonvaloare, dintre contribuţia consistentă şi experimentul gratuit. Înţelegem din paginile acestui studiu cît de dificil este acest drum al dezvăluirii personale şi originale, condiţionat în permanenţă de atitudinea principială a creatorului şi estetului, de angajarea sa pe făgaşul slujirii unei necesităţi istorice. Dar totodată, vedem că în muzica românească există un asemenea drum, deschis de precursori, străbătut cu abnegaţie de întregi generaţii ale secolului XX.

Parcă în continuarea acestor pagini, studiul următor — *Orizonturi şi confruntări* — prezintă opinia unui alt muzicolog binecunoscut pentru analizele şi cercetările întreprinse pe tărîmul muzicii româneşti, Octavian Lazăr Cosma. Complexitatea fenomenului componistic, a direcţiilor sale din ultimele cinci decenii, cu sublinieri privind rolul generaţiei interbelice, sînt descrise în studiul respectiv ca o traiectorie ce aparţine nu întîmplătorului, ci unor orientări pe cît de sigure, pe atît de esenţiale pentru specificitatea şcolii creatoare româneşti. Contribuţia remarcabilă a lui O. L. Cosma rezidă, printre altele, şi în stabilirea principiilor ideologice şi estetice ce au fundamentat, în cel de al treilea deceniu al secolului nostru, evoluţia ulterioară a artei româneşti componistice.

Gheorghe Firca, îndreptîndu-şi atenţia spre sectorul prezenţelor teoretice, urmăreşte, ca o completare a celor scrise în aceste studii *Direcţii în cercetarea muzicologică.* Subcapitolele care îi structurează lucrarea fac mai clare concluziile ce s-au impus cercetătorului şi, mai ales, necesităţile contemporane ale acestei discipline teoretic ideologice. După o privire istorică a contribuţiilor diferitelor personalităţi româneşti pentru conturarea unei „Muzicologii în sens modern", Gh. Firca pronunţă cîteva judecăţi de valoare asupra stadiului actual în care se află munca cercetătorilor, cronicarilor şi muzicologilor noştri — „Coordonate noi". Amintind cu multă rigoare doar nume de prim plan, autorul arată diversitatea de probleme ivite în activitatea de critică muzicală ; aceeaşi pondere o observăm şi în aprecierile asupra producţiei publicistice prin intermediul studiilor, volumelor de cercetare muzicologică şi de popularizare a muzicii. Ca o concluzie, ultimul subcapitol — „Direcţii, concepţii şi atitudini" — caută să schiţeze, în ansamblul culturii româneşti,

locul pe care îl ocupă în prezent gîndirea muzicologică contemporană. Strîns legat de acest panoramic al muzicologiei, studiul lui Tiberiu Alexandru aduce, pentru prima oară la asemenea dimensiuni, o valoroasă contribuție privind *Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești.* Este importantă această retrospectivă asupra muncii depuse într-un domeniu în care, chiar pe plan internațional, muzicienii și folcloriștii români au fost strălucit reprezentați. Ceea ce mi se pare de asemenea de relevat, este prezentarea dinamicii actuale a etnomuzicologiei românești, ca parte integrantă a marii acțiuni de descoperire și valorificare a imensului tezaur național.

Dintre studiile ce vizează analiza fenomenului ideologic și teoretic, în perspectiva ultimelor cinci decenii, mai amintim și utilele aprecieri semnate de Grigore Bărgăuanu, asupra *Educației muzicale,* problemă a cărei actualitate, în anii României socialiste, capătă, alături de creație, puternice sensuri patriotice. Privind *Arta interpretativă și spiritul contemporan,* Ada Brumaru nu desparte problematica generală a evoluției istorice în arta interpretativă, de condițiile specifice pentru climatul culturii muzicale românești. Tocmai, bazîndu-se pe cîteva coordonate de ordin general, apelînd apoi la cele mai ilustre personalități ale României, autorul vizează de-abia în ultimele pagini, în mod concret, configurația artei interpretative contemporane. Se desprind anumite direcții, dar mai ales acele deziderate de afirmare plenară care condiționează vitalitatea și originalitatea acestui domeniu, în strînsă legătură cu publicul, prin rolul de propagare a ideilor înaintate și de educare estetică.

Un loc important, în acest volum, a fost rezervat și studiilor ce se îndreaptă spre analizarea caracterului militant al culturii muzicale românești. Romeo Ghircoiașiu se oprește asupra unui interesant istoric al *Tradițiilor cîntecului patriotic,* demonstrînd, cu argumente nu numai valabile, ci și expresiv convingătoare, că de-a lungul afirmării culturii noastre, genul acesta a jucat un rol precumpănitor. Autorul reușește, prin comentariul documentelor prezentate, să dovedească existența unei tradiții ce stă la baza acestui gen de largă răspîndire, care în trecut, ca și în prezent, a fost poate cel mai sensibil seismograf al conturării atitudinii ideologic-revoluționare a poporului, și implicit a artistului ce și-a slujit țara. De altfel, și studiul lui Doru Popovici, *Prezența tematicii istorice și patriotice,* vizează aceleași concluzii, în paginile sale, arătînd că prestanța școlii noastre componistice constă în acumularea de valori angajate, ce exprimă un orizont poetic și ideologic comun, realizat însă cu o uimitoare diversitate de mijloace. Tot dintre studiile ce dezbat această orientare majoră a artei remarcăm cercetările asupra unor *Aspecte ale cîntecului muncitoresc revoluționar* de Eugenia Cernea, *Semnificația social patriotică în creația de operă și balet* — Rodica Oană Pop și *Însemnări despre mesajul militant în creația corală* în care Mihai Cozmei stabilește cîteva traiectorii creatoare în care contopirea dintre limbaj și tematică se relevă ca sursă a originalității stilistice în componistica românească. Dar și fondul neprețuit al folclorului relevă deosebite trăsături ce demonstrează că bazele creației culte trebuie căutate, chiar în tematica oglindind viața poporului, în trecutul de secole al artei naționale, așa cum o demonstrează Traian Mîrza în *Obiceiuri folclorice* (tematica muncii, a relațiilor în procesul de producție, a solidarității și întrajutorării comunităților sătești).

Din viața muzicală a ultimelor cinci decenii, George Sbîrcea desprinde caracteristicile unui element specific timpului contemporan — *Activitatea muzicală de amatori.* Apreciind-o ca o treaptă necesară în procesul educației, George Sbîrcea schițează aspectul general evolutiv al acestui mod de manifestare a talentelor poporului, sursă inepuizabilă de valori ce au calitatea de a revitaliza permanent fondul culturii muzicale românești. Volumul se încheie cu o interesantă antologie de texte, alcătuită de Cristian Ghenea, avînd ca subiect *Rolul social-educativ al muzicii.* Parcurgînd o literatură diversă, ce aparține aproape unui secol de publicistică românească, autorul citează cele mai revelatoare opinii, cu caracter educativ ideologic și militant, privind muzica și rolul ei în societate. Simbolic, studiul ce încheie volumul citează un articol apărut la cîteva zile după istoricul 23 August 1944. Reamintim aceste cuvinte, care justifică pe de-a-ntregul apariția și rostul acestor *Studii de muzicologie :* „Evenimente hotărîtoare au schimbat profund realitățile țării. Un spirit nou va însufleți viața culturală a țării, acel spirit care, în urma tendinței de ridicare a marilor mase populare, dictează un alt ritm tuturor manifestărilor artistice...".

GRIGORE CONSTANTINESCU

OPINII

Numeroşi muzicieni — compozitori, dirijori, interpreţi, muzicologi — şi-au afirmat prin presă, la radio şi la televiziune, adeziunea necondiţionată privind *Propunerile de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii.*

În rîndurile de faţă patru cunoscuţi oameni de muzică, dirijorul Emanuel Elenescu, Artistul Poporului Ion Dacian, compozitorii Doru Popovici şi George Grigoriu îşi exprimă propriile puncte de vedere, în legătură cu aceste directive.

EMANUEL ELENESCU — Aş dori să mă refer în cele ce urmează mai ales la unele aspecte estetice ale creaţiei simfonice româneşti din ultimele decenii. În decursul activităţii la pupitru, am avut prilejul să dirijez — şi să cunosc astfel nemijlocit multe dintre lucrările tinerilor compozitori — lucrări circumscrise aşa-numitului stil „de avangardă". Ineditul, insolitul, modernitatea în artă, privite ca noţiuni în sine, nu au nimic reprobabil, ele corespund unor legi firesti ale progresului ce îşi exercită acţiunea din toate timpurile, la scara întregii activităţi umane ; ca şi în creaţia de orientare „tradiţionalistă", în contextul „actualului" muzical se prezintă însă acelaşi dublu aspect al valorii şi non-valorii. Nu cred totuşi că se poate vorbi în creaţia românească nouă de acel fenomen al „impusturii artistice", de decadentismul care se manifestă deseori atît de flagrant în lucrările avangardiste din occident.

Foarte multe din piesele româneşti noi, datorate unor compozitori de indiscutabilă seriozitate şi probitate artistică — Theodor Grigoriu, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Mircea Istrate, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar, George Draga, Corneliu Dan Georgescu, Eugen Wendel (m-am referit în special la compozitorii ale căror lucrări le-am dirijat în concerte, în înregistrări pe bandă de magnetofon sau pe disc) — reprezintă un sumum valoric autentic, vădind preocupări angajate în definirea unui tip de expresivitate şi a unei lumi de spiritualitate specifice româneşti. Au existat şi cazuri cînd anumiţi compozitori ai noştri au acordat credit unor procedee de tehnică şi limbaj muzical deja uzate în practica muzicală apuseană încă de acum 10—15 ani, procedee care apăreau interesante din punct de vedere pur experimental. Dar muzicienii cu adevărat serioşi au abandonat limitarea la „tehnică de dragul tehnicii", absolutizarea limbajului ca unică finalitate a operei de artă. Aflîndu-mă la Paris în luna mai a acestui an, am avut prilejul de a aprecia, nu fără surprindere, în cadrul unei expoziţii plastice, lucrări recente ale lui Salvador Dali în care cunoscutul artist a revenit la un echilibru şi la o decenţă a exprimării ce nu mai au nimic comun cu unele extravaganţe gratuite din activitatea sa anterioară.

Personal rămîn la convingerea că, în genere în artă, nu trebuie exclus frumosul de dragul inventiunii ; o lucrare muzicală apare validă, viabilă, numai atunci cînd este de folos şi evoluţiei artei dar şi educaţiei publicului meloman. Desigur că nu este uşor a scrie o lucrare muzicală originală şi sofisticată, complicată (unii încă mai sînt tentaţi să creadă că raportarea muzicii la calcul şi matematică, la structuralism şi sugestii din alte domenii de referinţă „simplifică" prea mult contribuţia compozitorului) ; şi mai greu, însă de dorit, este a scrie o lucrare în acelaşi timp accesibilă şi originală. Consider, de aceea, că preocuparea ce trebuie să stea în faţa fiecăruia dintre compozitorii noştri (preocupare ce nu stînjeneşte cîtuşi de puţin libertatea de cuget şi de exprimare de care se bucură artistul în societatea noastră) este de a se apropia mai mult de ascultător, de a întruchipa mai pregnant, mai semnificativ bogatele realităţi pe care le trăim. Numai astfel publicul larg va fi stimulat spre o comprehensiune activă, angajată, a mesajului muzicii, numai astfel acest public — lui, căruia compozitorul trebuie să i se adreseze în ultimă instanţă — nu va mai privi circumspect, cu neîncredere, anumite „îndrăzneli" lexice mai mult sau mai puţin consacrate în arsenalul mijloacelor de exprimare ale artei sunetelor.

ION DACIAN — Ca interpreţi, creatori şi muzicologi nu trebuie să uităm o clipă că profesia noastră de credinţă e în primul rînd o profesie de educaţie — şi încă o educaţie de mare răsunet în inimile oamenilor, în spiritul lor. Ca om de teatru cu „vechi state de serviciu" gîndesc că recentele directive vor însemna, raportate la domeniul muzicii lirice şi al artei dramatice în genere, momentul redeşteptării teatrului nostru la menirea sa educativă în societatea socialistă. Şi o asemenea menire presupune îndeosebi revitalizarea contextului valoric al creaţiei autohtone, acreditarea sa la un înalt nivel de ţinută interpretativă, în conştiinţa maselor, ca şi pe plan internaţional. Avem asemenea valori în toate compartimentele afirmării artei, ele se cer însă cultivate cu mai multă asiduitate ; există acele tradiţii ce se impun continuate şi dezvoltate prin prisma unei viziuni înaintate cu mijloace actuale, adecvate, de exprimare.

Literatura, dramaturgia, arta noastră muzicală şi plastică din trecut şi de azi, în ceea ce au ele mai valoros şi mai semnificativ, au relevat în formule şi întruchipări artistice diverse, momente şi personalităţi reprezentative pentru poporul român, pentru istoria evoluţiei sale la actualul stadiu de civilizaţie. Mă va urmări toată viaţa

imaginea lui George Calboreanu dînd viață — dar cu ce largă gamă de disponibilități actoricești, cu ce capacitate de trăire, de identificare cu rolul pe care îl creează ! — personajului Ștefan cel Mare în *Apus de soare* de Delavrancea...

Tot de o asemenea semnificație plenară a conținutului, a mesajului operei de artă mă leagă o amintire personală : jucam la Dresda în opereta *Lăsați-mă să cînt,* la spectacol asista și Rectorul Academiei Tehnice din acest oraș, dr. Jante, care și-a exprimat, după lăsarea cortinei, aprecierile sale deosebite asupra spectacolului : „dacă acesta este poporul român, dacă al său caracter îl simbolizează personajul central, (Ciprian Porumbescu) — mi-a mărturisit dînsul — voi face totul pentru a veni în România, pentru a cunoaște îndeaproape țara și poporul dvs".

Desigur că genului de operetă, grație audienței mari de care se bucură în rîndurile publicului, îi revin responsabilități educative sporite. Accesibilitatea, în acest caz, rămîne un prim comandament al exprimării muzicale ; este nevoie aici de muzică pe înțelesul tuturor, dar nu ieftină, facilă. Teatrul de Operetă din București a cărui bază repertorială a fost revăzută, va relua în stagiunea din toamnă unele opus-uri românești de valoare ca *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu și *Lysistrata* de Gherase Dendrino, va menține pe afiș unele lucrări recente precum *Se mărită fetele* de George Grigoriu și va monta în premieră noi creații românești, cum este opereta *Enăchiță Văcărescu* de Elly Roman. Se află în intențiile imediate ale Teatrului de Operetă montarea unui spectacol *Alecsandri,* care împreună cu amintita premieră a operetei lui Elly Roman vor aduce pe scenă două importante chipuri de vizionari ai istoriei literaturii românești.

Din păcate creația autohtonă nu ne ajută decît în mică măsură la realizarea dorințelor ce ne animă. Nu se poate vorbi decît cu puține excepții de un repertoriu românesc clasic de operetă (întrucît vodevilurile de pe timpul lui Flechtenmacher nu mai prezintă azi decît o valoare documentară). În creația actuală a genului — încă deficitară atît sub raport cantitativ cît și calitativ — se simte cu acuitate lipsa unor argumente literare (librete) viabile, închegate, inspirate. Este regretabil că scriitorii noștri de valoare nu se apropie de acest gen și terenul rămîne la îndemîna unor mediocri mînuitori ai cuvîntului, dintre ale căror producții deseori nu ai ce selecta. Anul trecut, teatrul nostru a inițiat în acest sens un concurs de librete, dar dintre zecile de lucrări primite au putut fi reținute doar două *(Se mărită fetele* și *Enăchiță Văcărescu) ;* fără îndoială că odată rezolvată o atare problemă, creația românească de operetă ar avea de cîștigat în mod considerabil și compozitorii noștri capabili s-ar adresa cu mai multă încredere, cu mai mult aplomb, genului.

Împreună cu întreg colectivul Teatrului de operetă, cîntăreți, actori, balerini, instrumentiști, ne vom strădui ca, pornind de la realitățile și principiile expuse în directive, să extragem cele mai oportune concluzii legate de specificul activității noastre, să ne integrăm cu hotărîre procesului complex de dezvoltare a artei noastre pe baze ideologice comuniste.

DORU POPOVICI. Educația muzicală a publicului trebuie raportată la cîțiva factori hotărîtori : în primul rînd să traducem în viață deviza lui Kiriac „Soarta muzicii românești în școală se hotărăște". În acest sens, un rol deosebit îl are cîntarea în cor și aprofundarea marilor epoci creatoare din istoria muzicii — aceasta din urmă nu în sens tehnicist ci prin prisma unei strînse corelații între teorie și practică, prin audiții muzicale. În al doilea rînd este necesar să intensificăm editarea lucrărilor muzicologice de popularizare. Dacă s-au realizat remarcabile studii de muzicologie bazate pe analize profunde și multilaterale, lucrările pe înțelesul tuturor sînt foarte puține. Dacă Ministerul Învățămîntului, prin Editura Didactică și Pedagogică a publicat și urmează să publice manuale valoroase, pe înțelesul acelora care învață și se străduiesc să-și însușească cultura muzicală, Editura Muzicală încă nu ne-a oferit un compendiu al Istoriei muzicii universale, biografii ale muzicienilor români — mă refer la biografiile tuturor compozitorilor din trecut și din zilele noastre, ale interpreților, ale muzicologilor — și monografii ale compozitorilor clasici și contemporani din toate țările lumii. Mi se pare ciudat că atunci cînd apar lucrări larg accesibile, nu muzicienii foarte bine pregătiți produc greutăți la apariția acestora, ci tocmai acei muzicologi, mai slab pregătiți, care nu s-au afirmat în domeniul analizelor adîncite. Trebuie să luptăm împotriva unui snobism care este nociv pentru dezvoltarea muzicologiei noastre, astfel că la un moment dat avem impresia că muzicologia este știința care exprimă lucrurile cele mai simple în modul cel mai complicat.

În al treilea rînd, trebuie să aibă loc mai multe conferințe de popularizare pe înțelesul marelui public, iar în această privință Universitatea populară, ARLUS, Casa Centrală a Armatei, pot fi citate ca exemple pozitive, demne de o sinceră prețuire. Sub conducerea academicianului Remus Răduleț, directorul Universității populare, se vor populariza, prin multiplicări, studii închinate istoriei muzicii românești și universale.

Bineînțeles că există muzicologi din toate generațiile care pledează pentru lucrări cuprinzătoare, fără speculații cu scop în sine, și multiple realizări ale muzicologiei noastre și Uniunii compozitorilor ne dau încrederea că acea nedorită poză ostentativă, arogantă, departe de spiritul poporului va fi eliminată pentru totdeauna. În concluzie, simplitatea și complexitatea nu se exclud. De pildă, în trecut, George Breazul scria pe înțelesul tuturor.

Este necesar un mai mare număr de concerte populare, din care să nu lipsească capodoperele clasicilor, iar în acest sens cu regret trebuie să

remarcăm că repertoriul operei din București lasă mult de dorit, iar în domeniul muzicii simfonice și de cameră merită să fie adîncite creațiile lui Bach, Mozart, Haydn și ale Renașterii. Mă mîhnește faptul că există interpreți, artiști ai poporului, care nu au izbutit în cîteva decenii să înregistreze nici măcar zece minute de muzică românească. Fără comentarii. Desigur, acestea sînt cantități neglijabile și de aceea trebuie făcută o altă ierarhie a valorilor, în sensul promovării interpreților care s-au dăruit spiritualității românești. Vom fi mari în măsura în care apărem în fața lumii cu ceea ce ne reprezintă, cu ceea ce tălmăcește epoca în care trăim. Spiritul contemporan poate fi redat prin foarte multe stiluri. Pledăm pentru inovație, ceea ce nu înseamnă că excludem creațiile mai tradiționale. Important este ca ele să impresioneze, căci numai forța emoțională reprezintă criteriul valoric suprem.

GEORGE GRIGORIU. — Sensurile profunde ale *Propunerilor de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii,* multitudinea de sarcini și responsabilități ce revin oamenilor de artă au trezit în fiecare dintre noi ecouri puternice ; relativ la aceste directive ar fi atîtea de spus, de dezbătut...

În cadrul restrîns al acestor rînduri mă limitez la a formula anumite aprecieri critice în legătură cu atitudinea de indiferență manifestată pînă acum de unele foruri în selectarea și difuzarea unor creații ce îmi aparțin. De cînd activez în acest domeniu (aș spune că întreaga mea creație o dovedește faptic) am militat pentru o muzică ușoară accesibilă, tinerească, optimistă, zugrăvind oameni și fapte de azi, realizările măreție ale socialismului, transformările profunde petrecute în viața și în conștiința oamenilor.

Am prezentat la ultimele ediții ale Concursului Național de creație și interpretare și, cu diverse prilejuri, la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, o serie de lucrări proprii, bazate pe o tematică actuală, generoasă, precum opereta *Au înflorit în luna mai,* scrisă în cinstea Semicentenarului Partidului, cîntecele *Să facem florile să cînte, Cred în fericirea noastră, Pămînt iubit* ca și recenta melodie *În România,* închinată zilei de 23 August și propusă spre estimare la concursul „Mamaia" de anul acesta. Lucrările nu s-au bucurat însă de atenția ce li se cuvenea și ele nu au fost admise spre a intra în circuitul difuzării ; datorită solicitudinii Radioului și Televiziunii, parte dintre aceste piese au căpătat însă girul calității, ele beneficiază de o largă audiență, sînt astăzi cunoscute și apreciate de mii de auditori de pe întreg cuprinsul țării. Și în acest sens recentele directive și măsuri vin să restabilească o echitate valorică justă a operei de artă, privită ca bun al celor mulți, ca instrument eficient de modelare a conștiinței, de educare a spiritului comunist înaintat, de sădire în sufletele oamenilor a sentimentelor nobile, înălțătoare, ale dragostei de om, ale dragostei de țară, ale atașamentului față de Partid.

FLORIAN LUNGU

„Cîntare României Socialiste" (concurs de creaţie corală organizat de Radioteleviziunea Română)

În vederea stimulării creaţiei originale în domeniul cîntecelor revoluţionare, patriotice şi de muncă destinate formaţiilor artistice profesioniste şi de amatori, precum şi a cîntecelor dedicate tineretului şi copiilor, Radioteleviziunea Română organizează un concurs pentru următoarele categorii de lucrări :

— **Cîntece revoluţionare, patriotice şi de muncă ;**

— **Cîntece pentru tineret şi studenţi ;**

— **Cîntece pentru copii şi pionieri.**

Versurile şi muzica acestor cîntece vor fi inspirate din victoriile istorice obţinute de poporul român, în frunte cu clasa muncitoare, în transformarea socialistă a ţării, din înaltele idealuri patriotice, umaniste şi revoluţionare ale poporului nostru, vor cînta înflăcărata sa dragoste pentru patria noastră, eroicele eforturi creatoare desfăşurate sub conducerea Partidului Comunist Român pentru făurirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Autorilor li se recomandă să abordeze o tematică legată de formarea şi dezvoltarea trăsăturilor morale înaintate ale omului nou, ale tinerei generaţii, să cultive pasiunea pentru muncă şi învăţătură, dragostea faţă de trecutul glorios de luptă al poporului român, pentru clasa noastră muncitoare, pentru patria socialistă şi Partidul Comunist Român.

Creaţiile corale prezentate în concurs trebuie să redea un bogat conţinut de idei, în forme artistice larg accesibile, emoţionante şi mobilizatoare, care să corespundă exigenţelor de azi ale genului.

Concursul este deschis tuturor compozitorilor şi poeţilor membri ai uniunilor de creaţie sau creatori amatori din întreaga ţară.

Vor fi luate în considerare lucrările inedite, nedifuzate anterior pe nici o cale şi neprezentate la alte concursuri. Partiturile vor fi prezentate pentru 2, 3 voci egale sau mixte, cu sau fără acompaniament instrumental. Fiecare compozitor poate participa la concurs cu una sau mai multe lucrări.

Termenul de predare a lucrărilor va fi data de 1 noiembrie 1971.

Partiturile corale însoţite de cîte un plic închis care va conţine numele şi adresa autorului, cu menţiunea „Pentru concursul de creaţie corală „Cîntare României Socialiste" vor fi trimise pe adresa : „Radioteleviziunea Română, strada Nuferilor nr. 62 — Bucureşti" pînă la data de 1 noiembrie a.c. Fiecare partitură va purta un motto, acelaşi motto figurînd şi pe plicul anexat.

Juriul concursului va fi format din personalităţi ale vieţii noastre muzicale şi literare.

Celor mai bune lucrări selecţionate li se vor atribui următoarele premii :

— **Pentru cîntece revoluţionare, patriotice şi de muncă :**

- — Premiul I în valoare de 10 000 lei (muzică şi versuri)
- — Premiul II în valoare de 7 000 lei (muzică şi versuri)
- — Premiul III în valoare de 5 000 lei (muzică şi versuri).
- — Trei menţiuni a cîte 3 000 lei fiecare (muzică şi versuri).

— **Pentru cîntece pentru tineret şi studenţi :**

- — Premiul I în valoare de 8 000 lei (muzică şi versuri)
- — Premiul II în valoare de 6 000 lei (muzică şi versuri)
- — Premiul III în valoare de 4 000 lei (muzică şi versuri)
- — Trei menţiuni a cîte 2 000 lei fiecare (muzică şi versuri).

— **Pentru cîntece pentru copii şi pionieri :**

- — Premiul I în valoare de 6 000 lei (muzică şi versuri)
- — Premiul II în valoare de 4 500 lei (muzică şi versuri)
- — Premiul III în valoare de 3 000 lei (muzică şi versuri)
- — Trei menţiuni în valoare de 1 500 lei (muzică şi versuri).

Lucrările premiate vor fi şi achiziţionate conform normelor în vigoare. Juriul va avea latitudinea de a împărţi fiecare premiu între muzică şi versuri în funcţie de valoarea acestora.

Juriul va putea redistribui valoarea premiilor neacordate.

Lucrările premiate vor fi prezentate în primă audiţie publică de formaţiile corale ale Radioteleviziunii, ca şi în cadrul concursului interjudeţean „Cîntare Patriei" şi transmise pe posturile de radio şi televiziune.

Cantata „Glorie" pentru cor de copii de Liviu Glodeanu

MIHAI MOLDOVAN

Liviu Glodeanu (personalitate creatoare al cărei contur am mai avut prilejul să-l creionăm în paginile revistei Muzica), într-o continuă investigare a genurilor și formațiilor, se reîntoarce, după ani dedicați concertului, cvartetului, sau operei, la formația căreia dedicîndu-i o suită i-a conferit în urmă cu aproape un deceniu recunoașterea unanimă : corul de copii.

Pentru început cîteva constatări comparative.

— *Suita pentru cor de copii* și *Glorie* au drept numitor comun formația (cor de copii și un aparat orchestral cu alcătuire aparte, fără corzi la prima, numai percuție la cea de a doua) ; structurarea în secțiuni delimitate, contrastante ; prezența interludiilor instrumentale ; caracterul — evident dictat și de formația — în care elementele precumpănitoare sînt voioșia, zglobiul, verva ; disciplina realizării tehnice (o amprentă a întregii creații semnate de Liviu Glodeanu) și originea modală, de factură folclorică, a discursului muzical.

Ceea ce le deosebește este în primul rînd problematica — *Glorie* își propune abordarea unei zone imnice, solemne, maiestuoase — apoi simplitatea împinsă pînă la limita unui simplu canon. *Suita* este explozia temperamentală a unei atitudini adolescentine, *Glorie* este momentul de decantare, de plenitudine a maturității creatoare. Multor frumuseți în sine, admirabile în suită, Liviu Glodeanu le preferă de data aceasta frumusețea de substanță, de idee, de mesaj.

Glorie — subintitulată canon dublu pentru cor de copii la zece voci și cinci instrumente de percuție — este de fapt o cantată închinată patriei, un cîntec în care simplitatea ideilor tematice, specifice scriiturii pentru coruri de copii, se îmbină strălucit cu ideile expuse de un text redus la valoarea sa esențială și prin aceasta simbolică: Glorie, Patrie; Mărire ție, Patrie; Glorie Patrie, Românie; Glorie, Românie. Este enunțarea unui crez cu dezinvoltură, neostentativă, și precisă direcționare, care străbătînd de la un capăt la altul lucrarea, impune o atmosferă deopotrivă de voioșie și de slavă, de joc și de imn.

Alcătuită din 5 părți, dintre care părțile 1 și 5 sînt încredințate corului à cappella, partea a 3-a corului și instrumentelor de percuție, iar părțile 2 și 4 sînt interludii instrumentale, *Glorie* se încheie printr-o coda în care se suprapune interludiul peste o sinteză acordică a vocilor. După cum observăm, o construcție arhitecturală în care rolul simetriei și a echilibrului sînt evidente, cu atît mai evidente cu cît interludiul 2 este repetarea identică a primului, iar partea a 5-a este repetarea părții 1-a.

Structura melodică de esență modală pentru întreaga lucrare, amintește de pentatonism, de cîntece ale copiilor. În prima parte, intrarea succesivă a vocilor, apoi dispariția lor — avînd drept fundal o pedală a clopotelor — accentuează senzația de spațialitate de apropiere și îndepărtare de o veselă și zglobie sărbătoare. Pornind de la două voci, ce impun un luminos Re major, întregul discurs melodic evoluează în oglindă, într-un ambitus restrîns de posibilitățile vocale ale copiilor, cu atacuri simultane sau alternate, într-o mereu mai densă pastă sonoră ce se limpezește odată cu dispariția treptată a vocilor și oprirea pe La bemol major.

Interludiul, încredințat la două vibrafoane, două marimbafoane, și clopote aduce — paradoxal, deoarece este construit din unități fixe de durată — o pată de culoare de o pregnantă variație ritmică. Mișcarea continuă a primului marimbafon constituie, de fapt, puntea de legătură între interludiu și partida corală. O sesizăm și mai pregnant din desfășurarea celei de a treia părți în care știma instrumentiștilor își demonstrează modalitatea de alcătuire, de la atacuri acordice rare, într-o continuă precipitare pînă la a se confunda cu structura interludiului. Două tetracorduri fără semitonuri și oglinda lor este materialul vocal al acestei secțiuni calme, lirice.

Ultima parte și coda reprezintă sinteza întregii lucrări. Reluarea integrală a primei părți stabilește o formă tripartită, iar coda oferă un sens convulsiv atît sub aspectul tehnic (o detectăm ca descinzînd din debutul acordic al partidei instrumentale din partea a 3-a) cît și sub cel expresiv (o încununare a caracterului imnic, solemn, măreț pe care cantata în ultimă instanță dorește să-l impună).

Într-un domeniu din păcate prea rar explorat cu imaginație și meșteșug — cel al corului de copii — Liviu Glodeanu înscrie cea de a doua sa reușită, dovadă incontestabilă a potențelor formației și a talentului său.

Cantata de cameră pe versuri de T. Arghezi de Lucian Mețianu

Afirmarea lui Lucian Mețianu în viața muzicală are loc în anul 1968 cînd în cadrul unui concert al „Tribunei tinerilor compozitori", Orchestra simfonică a Radioteleviziunii îi prezintă lucrarea *Două tablouri coregrafice*. Un an mai tîrziu, aceeași formație îi interpretează piesa simfonică *Ergodica*. Autentificarea talentului lui Lucian Mețianu coincide cu acordarea unui premiu la un concurs organizat în anul 1969 de Uniunea Compozitorilor lucrării sale *Elogiu*. Din realizările sale creatoare mai amintim : *Sonata pentru pian, Concertul pentru orchestră de coarde,* două *Cvartete de coarde,* și piesa *Echo* pentru orchestră.

Pentru Lucian Meţianu, actul creator este un act de profundă responsabilitate. Adept al simplităţii şi liniilor pure, Lucian Meţianu pledează pentru claritate, pentru perceperea spontană, directă, a mesajului pe care muzica sa doreşte să-l transmită ascultătorului.

Un element particular al gîndirii sale asupra fenomenului creator îl detectăm în acceptarea deliberată, într-o multitudine de ipostaze, a diatonismului. De aici rezultă şi structurile sale, întotdeauna de esenţă acordică — extrase din puritatea armonicelor netemperate — de aici senzaţia de limpezime şi de echilibru pe care fiecare pagină a sa o exultă.

Cantata de cameră pe versuri de Tudor Arghezi din ciclul „Cîntare omului" este edificatoare atît pentru orientarea sa spre o muzică de idei cît şi asupra elementelor stilistice cu care operează. Frumuseţea şi asprimea versurilor argheziene din ciclul care constituie un imn închinat măreţiei şi forţei umane, îi sugerează compozitorului elementele de limbaj cele mai propice pentru a le reliefa sonor. Ele sînt : maxima economie de mijloace, organizare formală simplă, o punere în pagină ce trădează tentaţia culorii pure.

Tratarea celor două entităţi — cor, orchestră — (în care corul îşi impune o prezenţă substanţială şi prin aceasta decisivă) într-o manieră cvasi independentă, orchestra mulţumindu-se să comenteze desfăşurarea sonoră a corului, apropie ca gen această cantată de madrigalul dramatic. La această impresie concură şi o anumită fixitate de efigie, determinată de o relativă enunţare detaşată, obiectivă.

Forma tripartită — încadrată între o introducere şi un epilog, orchestrale — este abordată într-o manieră mai liberă, contopindu-se deseori cu momente în care travaliul motivic ne trimite spre dezvoltarea formei de sonată, iar momentele polifonice, spre fugă. Cu toate aceste „divagaţii" conceptual-arhitectonice, monodia neacompaniată, apoi aspectarea sa în structuri acordice de factură modală, se impune ca hotărîtoare în economia lucrării.

Întreaga substanţă tematică a *Cantatei de cameră* este extrasă dintr-un mod de şase sunete, expus în debutul lucrării, mod ce va cunoaşte ulterior diverse modificări dictate de contextul expresiv în care apare. Una din aceste ipostaze, asemănătoare formulelor melodice ale fluierului, apare cu o regularitate ce o impune aproape ca pe un leit motiv.

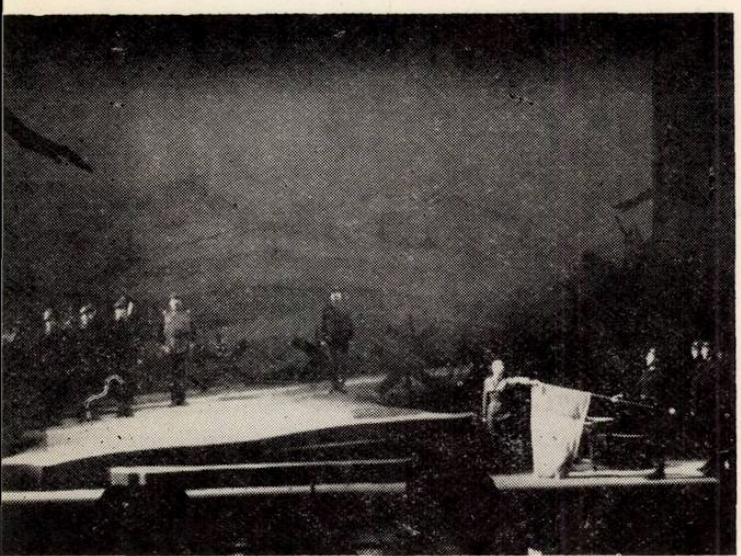
Elemente de contrapondere ale acestei mişcări precipitate sînt desfăşurările deseori izoritmice ale corului şi pedala pe care compozitorul o utilizează de preferinţă în partitura orchestrei. De altfel şi finalul lucrării, cu un pronunţat caracter conclusiv, este impunerea unei pedale peste care evenimentele, la început precipitate, se diluează pierzîndu-şi treptat din substanţă.

Prin *Cantata de cameră* pe versuri de Tudor Arghezi, ca şi prin lucrările compuse ulterior, Lucian Meţianu se înscrie printre tinerii creatori de certă şi îmbucurătoare perspectivă.

Opera „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu

CARMEN PETRA-BASACOPOL

Compozitorul Emil Lerescu, creator al unor lucrări de muzică vocală-corală, de cameră şi vocal-simfonică, ne introduce prin *Ecaterina Teodoroiu* în genul complex al operei, valorificînd pagini glorioase din trecutul nostru istoric. Prin această operă eroică-poem, compozitorul a înscris în palmaresul scenei lirice, momente importante din viaţa acestor pămînturi frămîntate.



Subiectul operei *Ecaterina Teodoroiu* îl constituie chipul luminos al eroinei de la Jiu, simbol al vitejiei şi dragostei de ţară, figură rămasă legendară, despre care istoricul Constantin Kiriţescu spune : *„Pămîntul Gorjului, obirşie nesecată de energii româneşti, a zămislit şi sufletul minunat al acestei fete eroice, amestec de duioşie feminină şi de vigoare bărbătească"*.

Poetul şi dramaturgul Nicolae Tăutu, inspirat de spiritul de jertfă şi abnegaţie al soldaţilor români din timpul primului război mondial şi de eroismul neobişnuit al tinerei învăţătoare din Vădenii Gorjului, a scris o izbutită piesă de teatru pe care ulterior a adaptat-o necesităţilor cuvîntului cîntat, reuşind să condenseze acţiunea în 3 acte şi 5 tablouri, începînd cu septembrie 1916, momentul cînd războiul a invadat satul de pe valea Jiului şi casa Cătălinei şi terminînd cu 23 August 1917, ziua morţii voluntarei sublocotenent Ecaterina Teodoroiu, marcînd în episoade semnificative viaţa de ostaş a eroinei, relevînd dîrzenia şi noblеţea sufletului ei.

Prin faptul că tablourile se înlănţuie expozitiv, urmărind firul istoric, conflictul dramaturgic pierde din densitate emoţională cîştigînd însă veridicitatea istorică a unei fresce. În acest sens s-ar impune o rezervă în legătură cu episodul vizitei principeselor, (act II tablou 4), realitate neizbutit caricaturizată de dramaturg.

Este de menţionat motto-ul operei care de fapt sintetizează cel mai exact ideea generoasă care stă la baza libretului :

„Sîntem deprinşi, ca brazii de pe creste,
Liberi să fim sub zările aceste".

Stilul muzical folosit de compozitor se înscrie pe coordonatele unui limbaj tradiţional, cu un vădit colorit naţional şi mai mult chiar decît colorit, aş spune, o structură folclorică rezultată dintr-o fuziune a formelor populare cu tiparele dimensionate ale unor forme clasice dezvoltate, a intonaţiilor şi cadenţelor tipice muzicii noastre cu frazările ample necesare cadrului de operă. Deşi nu există citate folclorice, paginile operei abundă de doine, bocete, balade sau uneori de momente care fac aluzie la atmosfera acestor genuri cunoscute şi îndrăgite de popor.

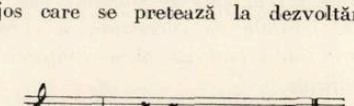
O caracteristică preţioasă a muzicii acestei opere reprezintă de asemenea incrustaţiile cîntecelor ostăşeşti autentice în decursul desfăşurării dramaturgiei, cîntece păstrate în tezaurul folclorului ostăşesc din acele timpuri glorioase şi care folosite în anumite momente dramatice subliniază veridicitatea evenimentelor istorice, dînd operei un imbold **mobilizator.**

Atît prin subiectul patriotic cît şi prin calităţile muzicale ale unui limbaj legat de structurile intime ale cîntecelor şi dansurilor noastre populare şi ostăşeşti, opera *Ecaterina Teodoroiu* este larg accesibilă, reprezentînd un mesaj adresat ostaşilor şi tineretului de astăzi.

Trebuie să remarc că un merit al compozitorului este firescul liniei melodice care se unduieşte după potenţele expresive ale cuvintelor, aşa cum ne demonstrează în special corurile şi unele arii, de asemenea realizarea unor pagini dramatice bine conturate şi concepţia consecventă a leit-motivelor care caracterizează fiecare personaj în decursul desfăşurării muzicale. O fuzionare mai strînsă însă a soliştilor, corului şi orchestrei, într-o unitate stilistică organică, absolut necesară în arhitectonica unei opere, ar fi dat mai multă coeziune viziunii de ansamblu a lucrării, şi de asemenea dispariţia momentelor de ilustraţie muzicală şi condensarea expresiei într-o concepţie muzicală dramatică propriu-zisă, ar menţine fluxul la un nivel tensional constant.

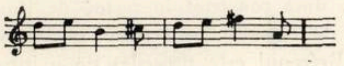
Subiectul se pretează la o orchestraţie densă şi compozitorul dispune de un amplu aparat orchestral care adesea e folosit cu ingeniozitate, dar poate că uneori o orchestraţie mai nuanţată ar tălmăci mai veridic multiplele situaţii sociale şi psihologice.

Opera debutează cu un concis preludiu *(Cizma prusacă)* în care, în afară de cîntecul *Pe aici nu se trece* şi imnul prusac, se conturează leit-motivul rezistenţei, leit-motiv ce va apare în toate scenele de luptă, cu un nucleu tematic vînjos care se pretează la dezvoltări ulterioare.



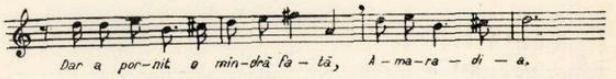
Preludiul se încheie cu intonarea imnului prusac, fragmente prelucrate din acest imn continuînd să se păstreze în fundalul sonor al primului tablou din actul întîi intitulat *La Vădenii Gorjului.* Aici avem un emoţionant tablou în casa părintească a eroinei care alungă teama din sufletul surorii mai mici, convertind realitatea înfricoşătoare, care se desluşeşte în satul cuprins de răzmeriţă, într-un basm cu balauri şi zmei. Povestea despre Amaradia, viteaza fată care a ucis balaurul ce prinsese în capcană pe voinicul Jiu este cristalizată într-o baladă al cărei material tematic va deveni leit-motivul Cătălinei. Acelaşi material tematic dramatizat va fi folosit spre sfîrşitul tabloului pentru prefigurarea blestemului.

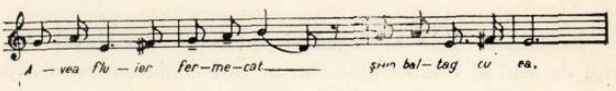
Leit-motivul Cătălinei



Tabloul se încheie cu fuga Cătălinei din casa părintească după ce a fost schingiuită de soldaţii germani şi corul copiilor rămaşi fără învăţătoare, secvenţe muzicale pe care le vom regăsi la sfîrşitul actului trei ca un cantus firmus în dialogul contrapunctat al tenorului.

Balada Amaradiei



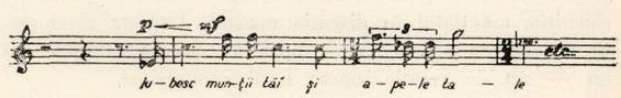


Tabloul doi al actului întîi ne introduce în lumea apăsătoare şi sumbră a prizonierilor, printre care se află şi Cătălina care îşi astîmpără aleanul prin intonarea unei doine ostăşeşti *La fîntîna roşioară, o cătană stă să moară....*

Un moment pitoresc îl reprezintă interpretarea naturalistă a fulgilor de zăpadă printr-o orchestraţie adecvată (flauţi şi celestă pe un fundal discret al coardelor).

Din ce în ce mai dramatică, muzica creşte în arcuri, desluşindu-se motivul dureros al sacrificiului, o descendenţă cromatică de 12 sunete în triolete, care revine de fiecare dată cînd trebuie să moară un prizonier.

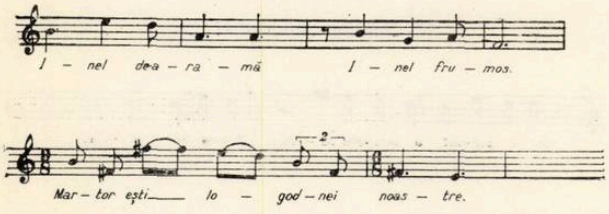
Actul II tabloul 3, intitulat *Inelul de aramă,* aduce o notă contrastantă faţă de tablourile anterioare prin revenirea Cătălinei în satul moldovenesc în care fusese rănită în timpul frontului. Este tabloul în care efuziunile sufleteşti de dragoste se revarsă din belşug asupra neînfricatei luptătoare acum sublocotenent, atît din partea oamenilor din sat, a soldaţilor din regiment cît mai ales a logodnicului ei sublocotenentul Pănoiu. La rîndul ei Cătălina răspunde celor din jur printr-un fierbinte mesaj de dragoste şi jurămînt de sacrificiu pentru ţara iubită, moment cristalizat într-o arie-odă, ce se desfăşoară în linii sinuoase urmărind cuvintele : *„Iubirea mea ţi-am dat-o ţie, Ţara mea!"* Materialul tematic, transfigurînd celulele de bază ale leit motivului Cătălinei, se conturează într-o formă tripartită dezvoltată, cu secţiunea mediană pastorală şi repriza concentrată.



Întîmpinarea Cătălinei de către oamenii din sat şi a ostaşilor este exprimată printr-un colorat divertisment coregrafic-alegoric, iar din punct de vedere muzical printr-un dans simfonic tripartit, în care secţiunea A cuprinde un dans moldovenesc cu o ritmică obsedantă de triolete, secţiunea B o parte lirică realizată de un dans de fete şi secţiunea C — dansul oltenesc „alunelul", cele trei dansuri suprapunîndu-se în final într-un complex sonor.

Punctul culminant al lirismului acestui tablou îl constituie momentul suav al duetului de dragoste dintre cei doi logodnici, duet construit în formă de Rondo dezvoltat cu elemente de Sonată (prin dezvoltările care survin în cupletul C). Refrenul este precedat de o introducere alcătuită din leit motivul Cătălinei, substanţă tematică din care izvorăşte şi cupletul B.

Cupletul C deţine nucleul de bază al duetului prin leit motivul logodnei, leit motiv care se amplifică şi se dezvoltă.

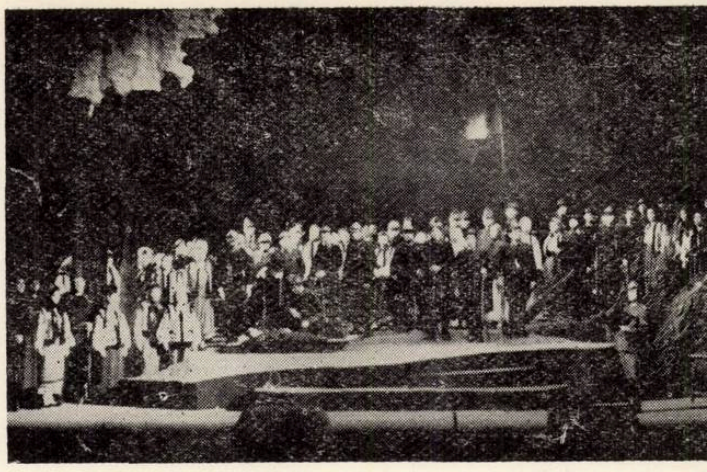


În tabloul liric al logodnei intervine monologul destul de acid al trădătorului Moruzi care umbreşte întrucîtva seninătatea tabloului, şi care este caracterizat printr-un leit motiv alcătuit din intervale de cvartă şi secundă.

În continuare, în tabloul 4 din actul II se dezlănţuie un moment grotesc prin *Vizita prinţeselor,* în care se îmbină elemente caricaturale cu joaca copiilor redată printr-un fugato.

Tabloul 5 din actul III reprezintă concluzia dramei, chintesenţa tensională acumulată prin expunerile precedente şi care culminează prin moartea Cătălinei.

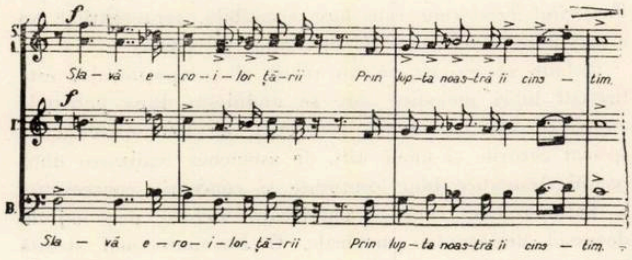
La începutul tabloului asistăm la impresionantul jurămînt al Cătălinei, într-un cadru solemn în care ostaşii



intonează cîntecul ostăşesc din 1917, *Noi sîntem ai României,* apoi scena atacului şi contra atacului unde găsim elemente din *Pe aici nu se trece* reauzit în preludiu şi moartea Cătălinei.

Acest moment dramatic se desfăşoară pe fondul muzical al baladei Amaradiei (act I tablou 1), culminînd cu o arie într-o singură parte a logodnicului ei, într-un *largo doloroso e agitato („Furtună, amară furtună!").*

Corul final închinat eroilor patriei, închide majestuos



această zguduitoare filă din istoria care ne vorbeşte despre realităţile aspre dar măreţe ale luptei şi jertfei poporului nostru pentru independenţă naţională.

Scrisoare deschisă colegului Nicolae Brînduş

Publicînd în Revista *MUZICA* nr. 2 comunicarea ţinută în cadrul lucrărilor *Seminarului de muzicologie marxist-leninistă* de la Sofia *„Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist-leniniste"*, am urmărit două lucruri:

a) precizarea unui punct de vedere faţă de unele aspecte privind creaţia muzicală contemporană.

b) stimularea unei discuţii teoretice pe această linie.

Prima luare de poziţie a fost articolul D-tale *„Întrebare şi răspuns"* pe care l-am citit cu multă atenţie. *Deşi nu minimalizez importanţa* termenilor, a terminologiei muzicale în general, nu consider că această problemă constituie esenţialul în discuţia noastră. Iată de ce doresc să mă opresc astăzi doar asupra a ceea ce este — sau nu — act de creaţie, opera unui compozitor.

D-ta scrii, citez: *„Există diferite tipuri de text muzical. Vom avea în vedere două:*

I) *un text muzical în care se stabileşte o ordine ireversibilă de succesiune a evenimentelor; este cazul textelor muzicale clasice (la care se referă colegul Bughici).*

II) *un text muzical în care se stabilesc mai multe ordini ireversibile posibile de succesiune a evenimentelor şi dintre care interpretul va alege conform unor modalităţi specificate.*

Ca subpunct al acestei tipologii putem evidenţia texte în care ordinea de succesiune a evenimentelor să nu fie specificată, deci: să fie reversibilă (din punct de vedere al operei finite)".

Precizarea D-tale este binevenită şi presupune existenţa unei partituri amănunţite, interpretul — sau interpreţii — urmînd a da viaţă materiei sonore *gîndită şi fixată* de autor. În acest sens putem vorbi de o operă finită. Dar

nu de acest tip de muzică era vorba în comunicarea mea. Pentru a evita confuziile şi a nu „încurca" lucrurile, voi da două exemple concrete.

La una dintre şedinţele săptămînale ale Biroului de muzică de cameră şi simfonică a Uniunii compozitorilor, am avut posibilitatea să studiez două partituri.

Una aparţine lui Mihai Moldovan (pe care îl apreciez ca talent şi profil de compozitor tot atît de mult ca şi pe autorul *Baladei lui Pintea Viteazul* şi al celor *Şapte Psalmi* pe versuri de Tudor Arghezi) şi se numeşte *Tulnice;* a doua, *Soliloque,* opusul compozitorului Nicolae Brînduş.

Amîndouă sînt opere recente.

Din punct de vedere componistic, *Tulnice* este o lucrare simfonică în care autorul ei a dat glas unor sentimente bogate în expresie şi imagistică, desfăşurînd fluxul muzical pînă la momentul în care a considerat că opera sa este finită.

Atît a avut de spus el, compozitorul.

Fără discuţie că interpretarea mai bună — sau mai puţin bună — poate influenţa asupra părerii ascultătorilor, prezenţi la diferitele ocazii în care se prezintă acest opus *.

Dar valoarea ei intrinsecă, ca o rezultantă a unei gîndiri şi trăiri autentice, a mesajului uman pe care-l transmite, nu o poate nimeni contesta la o analiză ştiinţifică a partiturii.

Am convingerea că unitatea dialectică între conţinut şi formă este aici o realitate evidentă ce ne permite a considera *Tulnice nu numai ca o reuşită a autorului,* ci şi a muzicii româneşti contemporane.

Iată ce consider eu operă finită din punct de vedere componistic.

În schimb *Partitura* (termen impropriu din punct de vedere muzical) compozitorului Nicolae Brînduş, sub nici un aspect nu poate fi considerată o operă finită pentru că ea *nu conţine un text muzical care să constituie* viziunea muzicală — pe toţi parametrii — a autorului, ci doar unele sugestii generale pentru interpreţi.

Lăsînd la o parte faptul că speculaţiile sonore duc la un conglomerat vecin cu haosul, mă întreb în ce măsură N.B. este în mod practic — şi îmi permit s-o spun, chiar etic — autorul a ceea ce va rezulta pe o imprimare — bandă magnetică sau disc — *cunoscînd* faptul că fără improvizaţiile interpreţilor opera muzicală ca atare nu există.

A devenit de domeniul public faptul că unii compozitori din Occident, adepţi ai acestei practici muzicale *au ajuns la concluzia că trebuie să-şi împartă* drepturile de autor cu interpreţii respectivi. Oare prin această atitudine nu se recunoaşte deschis că rolul compozitorului este redus enorm de mult?

Aş dori un răspuns precis la următoarea întrebare: în ce mod un astfel de compozitor reflectă prin opera sa muzicală o realitate vie, inteligibilă, dacă, fără contribuţia *improvizatorică* a interpreţilor, compoziţia sa nu există decît sub aspectul unor intenţii sonore?

Este ştiut că improvizaţiile diferă de la o interpretare la alta şi atunci unde este opera finită a compozitorului? Unde este sintetizată în mod artistic personalitatea compozitorului?

Nu-mi pot închipui în ce mod o operă muzicală care ne aparţine în mod simbolic, într-o mică proporţie, ar putea oglindi, ar putea fi o formă a conştiinţei sociale. Pentru a da doar unele indicaţii generale interpreţilor, nu cred că este necesar a urma o secţie de compoziţie în cadrul Conservatorului. Toate aceste „Subtilităţi" se pot uşor învăţa în mai puţin de şase luni. Sînt convins — şi am verificat în practică — că un dirijor cu experienţă realizează „opere aleatorice" cu mult peste ceea ce pot „indica" unii compozitori.

Prin cele spuse pînă aici nu aş dori să înţelegi că sînt împotriva experienţelor, a căutărilor, a găsirii de noi forme şi *mijloace* de expresie, *inclusiv ale aleatorismului.* Doresc însă ca elementele noi (sau relativ noi) să ajute compozitorilor în a-şi îmbogăţi expresia muzicală prin modelarea materiei sonore şi nu invers.

În nici un caz nu consider *mijloc de expresie* exhibiţiile pe care le fac unii compozitori ce lovesc cu ciocanele în pian, sparg sticle pe o tablă, produc zgomote în faţa microfonului prin diferite obiecte etc.

Asemenea „opere muzicale" cred că nu intră în discuţia noastră şi am constatat o répulsie faţă de ele nu numai la publicul iubitor de muzică din ţara noastră, ci şi din alte ţări.

Pentru a reveni la problema esenţială şi a lămuri ceea ce este — sau nu — operă finită, îmi permit tov. Brînduş să-ţi fac o propunere: prezintă în viitorul răspuns o succintă analiză structurală şi a sensului expresiv a lucrării D-tale *Soliloque.* În această prezentare te rog să-mi explici modul în care lucrarea D-tale transmite — sau nu — un „mesaj uman". Astfel, ar fi evidente pentru toată lumea poziţiile noastre estetice.

Eu îmi rezerv dreptul de a aduce în discuţie şi alte aspecte ale problemelor mai sus prezentate, pentru a-mi fundamenta mai bine punctul de vedere.

În aşteptarea răspunsului închei aceste rînduri.

DUMITRU BUGHICI

---

* Este un fapt cunoscut că interpretul ideal este cel ce consideră textul pe care îl cîntă ca propria sa creaţie. Dar acest text este bine determinat sub toate aspectele de către compozitor. El (interpretul) *nu improvizează* ci *materializează sonor* prin prisma gîndirii şi simţirii sale, a talentului său artistic, textul compozitorului.

„Muzica românească contemporană" de Doru Popovici

ALEXANDRU LEAHU

Cartea lui Doru Popovici despre muzica românească contemporană oglindește un remarcabil efort de a cuprinde marea majoritate a realizărilor compozitorilor noștri din ultimele decenii. Efort de detașare și de obiectivare în primul rînd, cunoscută fiind propria îndeletnicire de compozitor a autorului, de selectare și de comentare a principalelor valori din muzica noastră, în al doilea rînd.

Așa cum însuși autorul arată, cartea poate fi considerată un ghid atît pentru amatorul de muzică cît și pentru muzician ; și ca o confirmare mărturisim că, în afara compozițiilor lui Doru Popovici pe nedrept excluse din volum, n-am remarcat deși noianul de titluri și autori nu înlesnește o confruntare riguroasă — lipsa nici unei lucrări cît de cît cunoscute, dintre cele menționate de autor. Deci, cel puțin sub aspectul îmbrățișării globale a creațiilor românești contemporane, cartea lui Doru Popovici are meritele unei mici enciclopedii, în care lipsa indexului de nume este compensată de claritatea împărțirii pe genuri (camerale, simfonice, corale, vocal-simfonice etc.).

Desigur într-o astfel de lucrare interesează în mod deosebit criteriile de clasificare, de apreciere a valorii, de raportare la stilurile muzicii universale. Cititorul este dornic de asemenea să afle păreri în legătură cu reușita artistică și cu sfera de expresivitate a unora sau altora dintre lucrări. Ar fi greșit însă să se înțeleagă aceasta în sensul obligației autorului de a stabili ierarhii precise, de a emite verdicte care să încorseteze propria opinie a ascultătorului. „Noi nu glorificăm și nici nu osîndim vreo școală literară ci numai încercăm a scoate din ele o experiență" — spunea Călinescu în prefața *Principiilor sale de estetică*. Se pare că aceasta a fost și atitudinea care l-a călăuzit pe Doru Popovici. Deosebirea constă însă în faptul că autorul nu s-a angajat numai în comentarea unor școli sau orientări componistice, ci a pieselor muzicale *în detaliu ;* sarcină deosebit de dificilă care o include și pe aceea a discutării orientărilor, înfruntînd însă probleme de sistematizare mult mai dificile, dată fiind prioritatea clasificării pe genuri muzicale.

Autorul este nevoit deci să reia unele aprecieri generale asupra unui compozitor ori de cîte ori acesta a contribuit la îmbogățirea vreunuia dintre genurile amintite. Era inevitabil ca în această viziune asupra materialului, în care secțiunile cărții — raportate la opere — au o relativă independență dar raportate la compozitori tind spre conturarea unui mozaic alcătuit din referirile înserate pe parcurs, să apară și repetări. De altfel, în condițiile unei asemenea multitudini de piese abordate, fiecăreia trebuind să i se găsească o notă caracteristică, dozajul termenilor vehiculați, controlul asupra frecvenței lor, asupra adecvării lor, constituie o problemă foarte spinoasă chiar pentru un critic care ar dispune de paleta literară a unui Vianu sau Călinescu.

S-ar fi putut evita totuși unele inconsecvențe cum ar fi apariția cu totul izolată a unor analize descriptive de formă ; e vorba de două poeme corale de Drăgoi și Cuclin, singurele din întregul volum care beneficiază de o astfel de analiză. Dar, trecînd peste detaliile de realizare se poate vorbi despre o anumită maleabilitate a comentariului care se adaptează la importanța și dimensiunile pieselor, la locul pe care-l ocupă în repertoriu, în viața muzicală de la noi sau de peste hotare. Delimitarea unor planuri de analiză poate sugera uneori și indicii asupra valorii pe care autorul o întrevede în lucrările respective.

Un prim plan ar fi cel pur informativ care se situează în limitele unor enumerări de titluri, autori, date cu privire la împrejurările creației sau ale execuției. Un al doilea plan se conturează prin descrierea particularităților de limbaj muzical, de stil, însoțită și de aprecieri asupra măiestriei componistice cît și asupra contribuțiilor personale aduse stilului sau genului respectiv. Este poate latura cea mai prețioasă a cărții lui Doru Popovici, căci prin ea ni se oferă perspectiva amănunțită a stilurilor, orientărilor, influențelor, temperamentelor din muzica românească, zugrăvită cu competența și cu gustul sigur al muzicianului de profesie. Aici sînt fixate cadrele stilistice definitorii prin intermediul unor categorii generale cum ar fi : *neobaroc, neoclasic, romantic, impresionist, structuralist* cît și a altora specific muzicale (stil *cromatic, diatonic, atonal, modal)* împletite cu indicații de atmosferă sau de sferă expresivă.

În marea majoritate a cazurilor aceste categorii sînt expuse ca fiind în interferență, cum e și firesc, cu elemente specific românești. „Sinteza dintre specificul autohton și marea muzică universală", „Reliefarea naționalului în context universal" devin foarte adesea chiar criterii de valoare („caracteristica cea mai pozitivă a muzicii respective este puternicul colorit autohton" — pag. 71 — „fuziunea dintre național și universal" drept „contemporaneitate în sensul înalt al noțiunii").

Adeseori însă aceste referiri cu privire la „fuziunea" sau „sinteza" respectivă sînt făcute în opoziție vehementă cu „anacronicul semănătorism" (pag. 45) care este menționat în multe alte împrejurări („Filip Lazăr a reușit să fie el însuși evitînd pericolele semănătorismului pe atunci la modă" — pag. 169 — sau „generația care a dat ultimele lovituri semănătorismului și poporanismului muzical" — pag. 73 — sau „evitarea semănătorismului lipsit de vlagă" — pag. 142 —).

Prin insistența cu care ele apar, aceste caracterizări pretindeau o clarificare, dacă nu chiar și unele exemplificări. La fel se cereau argumentate și unele aluzii la „mimetismul muzical", la „originalitatea cu orice preț", sau la „libertarismul haotic".

De fapt, în lumina considerațiilor lui Doru Popovici problema centrală atît a cărții cît și a creației românești propriuzise apare aceea a raportului față de elementul autohton, care străbate ca un leit-motiv lucrarea. Doru Popovici este înclinat spre dezbaterea acestei probleme mai ales în planul mijloacelor de expresie, în planul direct analizabil, al „parametrilor muzicali". Există însă în carte și cîteva pasaje, cum ar fi de pildă cel de la pag. 74, care ne revelează perspective mult mai profunde. Se vorbește de pildă despre o anumită muzică drept „proiecție dintr-un strat adînc al psihicului românesc". Această imagine,

asociată cu ideea de la pag. 26, a unor „teme fundamentale" la Enescu şi Blaga, a unui ethos comun, ne face să intuim posibilitatea dezbaterii artei muzicale româneşti şi într-un al treilea plan, dincolo de procedee şi stiluri, acela al spiritualităţii, al ethosului ; singurul plan de altfel din care ar putea emana eventual şi coordonate valorice. Pentru a reînnoi însă tentativa lui Doru Popovici din acest ultim punct de vedere sînt necesare încă *multe, multe audiţii publice, multe* studii şi analize preliminarii, multă sensibilitate şi erudiţie din partea celui ce s-ar încumeta şi mai ales de scurgerea unei perioade de timp.

Putem să-i fim deci recunoscători lui Doru Popovici că prin devotamentul şi perseverenţa cu care s-a apropiat de creaţia românească contemporană a consolidat un anumit strat al cercetării muzicologice actuale care va permite în viitor extinderea spre zone superioare.

„Violonistica enesciană" de Mihai Rădulescu

MYRIAM MARBE

Unul dintre cele mai frumoase omagii ce au putut fi aduse lui George Enescu la aniversarea celor 90 de ani de la naşterea sa a fost apariţia, în anul acesta, a cărţii *Violonistica enesciană* de Mihai Rădulescu.

S-a scurs mai mult de un deceniu de cînd, cu puţin timp înaintea tragicei sale morţi, Mihai Rădulescu şi-a concentrat în această lucrare un rafinat spirit de cercetare, de investigaţie, dirijat de o concepţie pe cît de clară pe atît de complexă şi servit de o redactare de o nobilă şi elegantă simplitate ; calităţi ce justifică din plin o caracterizare de realizată maturitate şi care *nu ne fac decît să regretăm* şi mai intens că această carte de sinteză, nu a fost doar punctul de plecare al unei evoluţii muzicologice ci şi încheierea sa. Încheiere — ce e drept — în strălucire, dar cu mult prea devreme, şi înainte ca talentul şi puterea de judecată ale autorului să-şi fi spus ultimul cuvînt *în acest teren* — cu încă atîtea posibilităţi şi necesităţi — care este muzicologia noastră actuală.

Dar dacă sîntem îndreptăţiţi de a vorbi despre maturitate în cazul *Violonisticei enesciene* — mai putem folosi atît de lesne — în ciuda faptului că este prima carte a lui Mihai Rădulescu integral publicată, termenul de debut ? Într-adevăr, M. Rădulescu intră în viaţa muzicologică propriu zisă cam de prin anii 1951, după ce, din 1948, o cotitură a vieţii sale îl determină să se dedice în exclusivitate muzicii. A transforma vioara, din pasiune auxiliară în meserie (în calitate de violonist în orchestra Operei din Cluj, apoi în Orchestra Cinematografiei din Bucureşti) a reprezentat pentru M. Rădulescu *nu* găsirea unui „gagne-pain" mai comod, ci realizarea unei vocaţii. Căci acest tînăr — atunci aproape de 30 de ani (Mihai Rădulescu *s-a născut în* 1919) care făcuse studii strălucite şi începuse eminent cariera juridică, iar în 1947 cea diplomatică, — acest tînăr care, alături de succesele datorite calităţilor sale, cunoştea deja şi grelele încercări inutile şi nedrepte ale vieţii ce l-ar fi putut obosi sau blaza (luptase şi fusese rănit în război) — acest tînăr care, în plus avea suficiente cunoştinţe muzicale pentru a-şi practica onorabil noua meserie *), nu pregetă să se dedice cu un nou elan studiilor de specialitate : cursuri de vioară cu Vasile Filip, Carol Kolar şi Garabet Avakian, dar şi de pregătire teoretică, ca de pildă teorie-solfegii cu I. D. Chirescu sau armonia cu Mihail Jora, în cadrul Conservatoarelor din Cluj şi Bucureşti. Astfel, el dă dovadă odată în plus de acea probitate şi lealitate ce-l caracterizau şi care l-au îndemnat să nu dea răspuns vreunei probleme decît atunci cînd socotea că are deplina competenţă şi că aceasta intră în sfera chemării şi viziunii sale. Şi totuşi, articole, note şi eseuri, unele apărute încă de prin 1945, dovedesc chiar de pe atunci capacitatea sa de a *gîndi* fenomenul muzical, de a-l analiza prin prisma contextului filozofic şi istoric, trăsături ce ţineau şi de vasta sa cultură ca şi de acuitatea inteligenţei sale. De aceea, ţinînd seama de aceste premize, momentul în care numele său începe să figureze mai des în publicistica muzicologică, nu trebuie socotit ca un „debut" propriu zis ci mai degrabă ca o precizare că, de aci înainte, domeniul muzical a fost ales ca zonă de exprimare.

Violonistica enesciană a fost scrisă într-un moment în care apăruseră deja o bună parte din analizele dedicate lucrărilor şi stilului enescian (T. Ciortea, Zeno Vancea, Şt. Niculescu, Adrian Raţiu ş.a.) pe care de altfel autorul le-a folosit şi citat în cartea sa. Ceea ce este interesant însă, este nu numai felul în care acestea — atît de complete şi competente în sine — au putut fi duse mai departe (ar fi suficient să citäm, de pildă, în cazul *Sonatei a III-a pentru vioară şi pian*, extinderea analizei structurale, pornind de la binecunoscutul studiu al lui T. Ciortea la corespondenţele în nuanţe, stabilind o schemă a acestora în corelaţie cu ceilalţi parametri — de cel mai viu interes, astăzi, cînd arhitectura muzicală a cunoscut şi procedeul de serializare a nuanţelor), ci şi reluarea ideilor susnumitelor studii spre a fi dezvoltate printr-o prismă unitară. Cele trei sonate sînt urmărite evolutiv (atît în creaţia enesciană şi românească cît şi în contextul istoriei muzicii universale), autorul încercînd totodată să descifreze procesul de creaţie al marelui artist ce a fost afişat între interpretare şi compoziţie. Şi cine ar fi putut poate să se apropie cu mai mult tact de această dificilă problemă, decît un fin muzicolog care practica totodată şi vioara ?

Despre Enescu, ca interpret, M. Rădulescu readuce în discuţie aspecte ca personalitatea, interpretarea personală şi respectul stilurilor, el relevă îmbinaţia lui Enescu spre *dramatism*, spre gravitate, aducînd-o ca argument (ca şi preferinţa artistului spre polifonie) pentru faptul că Enescu îl evita mai degrabă pe Mozart în favoarea lui Bach, subliniind însă totodată *farmecul poetic* care nuanţa interpretările muzicii acestuia din urmă. Iar relaţia dintre *intuiţie* şi *construcţie* pe care Enescu o definea prin formula : „să *fii inspirat şi clarvăzător*", „*producea* ascultătorilor (conchide M—.Rădulescu) acea impresie de forţă, de lucru care se impune cu elementară şi indiscutabilă necesitate, care trebuie să se fi degajat dintr-o fugă improvizată la orgă de Bach sau dintr-o fantezie creată de Mozart, chiar în timp ce o cînta la clavecin" (pg. 28). Iar această libertate creatoare în interpretare, acest stil, al cărui profil cu totul personal s-a definit ca un moment însemnat în istoria şcolilor de interpretare ale secolului nostru este explicată tocmai prin faptul că „aparţinea unui popor

*) Unele cursuri la Conservatorul din Bucureşti datează chiar din 1946,

care abia cu el își făcea intrarea în arena culturii universale." Faptul îl situa *peste* „făgașul vreunei tradiții specifice, bine precizate de interpretare muzicală" ; el le putea deci selecta și resuda grație „marii sale receptivități și puteri de sinteză" și aducînd totodată spiritul unei alte tradiții, „de un alt tip fundamental deosebit : o veche tradiție de muzică populară — mai precis lăutărească (pg. 31). Și tot aci trebuie căutată — atunci cînd autorul se referă la particularitățile tehnicii enesciene, acea „preocupare de a se apropia de vocea umană și de cuvîntul rostit" ca și „aceea de a obține o mare varietate de colorit prin diverse procedee..." (pg. 33) fără ca vreodată să cedeze în „pitoresc exterior, de facilitate, de emfază" pe care Enescu le detesta (pg. 37).

Urmînd forța creatoare a lui Enescu și în compoziție — fiind vorba aci despre lucrările sale pentru vioară, — M. Rădulescu nu o desparte de vocația de instrumentist a maestrului, în ciuda faptului că acestuia îi plăcea uneori să se renege ca interpret. „S-ar putea vorbi mai curînd — constată el, nu fără humor — de o căsătorie zbuciumată, cu frămîntări, cu îndoieli și delicii, cu reproșuri amare, dar și cu un atașament profund care subzista dincolo de ele" (pg. 42). Acest „dincolo de ele" ia forme neașteptate în creația sa pentru vioară și care devin și mai semnificative în *contextul unei întregi evoluții istorice :* este scos în evidență faptul că, după Mozart, violoniștii care se ocupau de compoziție, nu mai reușeau să fie creatori de calitate, fiind aserviți instrumentului și posibilităților sale tehnice. Ori rolul lui Enescu este de a reînoda „firul vechii și nobilei tradiții, rupt, după cum am văzut, de la Mozart încoace", lucru posibil deoarece — și aci autorul apelează la un citat din Honegger, „Enescu *depășea* vioara". O depășea în accepția de *virtuozitate,* pe care i-au dat-o prea adesea violoniștii celebri ai veacului trecut și care i se mai dă uneori și astăzi. Dar tocmai de aceea el mergea pînă la capătul posibilităților ei, pînă acolo unde vioara, departe de a fi pretext pentru demonstrații și performanțe strălucitoare, devine unul dintre cele mai nobile mijloace de expresie pe care le-a născocit mintea omenească" (pg. 46). Prima atitudine a compozitorului Enescu, în *Sonata I* va fi deci de reacție împotriva „violonisticei" (deși chiar de aci începe să se facă simțit un rafinament coloristic ce, în partea II-a prevestește *Suita „Impresii din copilărie").* „El apare... ca un perfect cunoscător al viorii, care se privează în mod voit, deliberat, de anumite posibilități ale ei... sacrificînd, în această etapă plenitudinea viorii în favoarea pianului, Enescu sacrifica nu numai virtuozitatea... pentru un stil „despuiat", ascetic aproape, ci și linia monodică a viorii pentru polifonia pianului. *Sonata I este un omagiu adus polifoniei și muzicii substanțiale,* cu prețul renunțării la strălucirea violonistică" (pg. 57). Negării deliberate îi urmează — odată cu *Sonata a II-a* (pe care, se știe, Enescu o lua ca punct de plecare pentru definirea sa stilistică) — baza de căutare a unor noi soluții. Supusă testului de a fi cîntată fără acompaniamentul pianului, lucrarea se dovedește a fi o „excepțională reușită violonistică în sensul celei mai bune tradiții a instrumentului ; o potențare a virtuozităților sale, fără nici o siluire a naturii proprii, monodice"... (pg. 70). Primatul melodiei este ilustrat nu numai prin prezentarea la unison (prevestită chiar de finalul *Sonatei I* și binecunoscută în celebrul *„Preludiu" al Suitei I),* ci și prin faptul că „meandrele ei se pot urmări fără nici un acord, numai pe firul liniei melodice, saturate de sensuri armonice" (pg. 69). În partea a II-a a aceleiași sonate, M. Rădulescu recunoaște că, mai mult „de această dată independența melodiei nu este consecința încorporării unor „armonii latente ci pur și simplu *o depășire a conceptului armonic",* întocmai ca în muzica populară cîntul este aci *monodic* prin natura lui" (pg. 81). Dar soluția propriu zisă o oferă doar *Sonata a III-a* prin heterofonie : „Heterofonia este clădită din aceleași elemente ca și melodia viorii, respiră același climat, ținînd de aceeași lume a expresiei și a mijloacelor sale. Departe de a apărea ca un element disparat, lipit în mod forțat și arbitrar peste un altul ce nu i se potrivește, partea de pian crează atmosfera în care se îmbăiază și din care își trage substanța melodia viorii" ... *„Enescu a ajuns la soluția armonioasă, personală și pe deplin mulțumitoare* a problemei pe care o urmărea de cîteva decenii : cum să folosească resursele melodice ale viorii fără a o reduce la rolul de „suprafață" a armoniei pianului, dar și fără a aluneca spre o etajare polifonică, străină propriei ei naturi..." (pg. 108).

Expuse ca rezumat și enumerativ, ideile lui M. Rădulescu riscă să-și piardă savoarea pe care le-o conferă complexitatea *prezentării lor* în carte. Problema heterofoniei, de pildă, (ca să nu ne oprim decît la unul dintre ultimele aspecte citate) atrage nu numai comentariile legate de aspectele ce le poate îmbrăca ci și comparații cu soluțiile de contrapunctare polimodală sau acompaniamente specifice la un Bartok sau Stravinski. Iar încadrarea ei în sfera largă a specificului național duce la întrepătrunderea cu celelalte elemente, fie de ordin tehnic (ritmuri, moduri, etc.) fie de ordin conceptual : încadrarea într-o anumită sferă de a gîndi și a simți, dar și *sistem de creare* în stil popular (explicarea principiului *makam* pg. 117). Subtilitatea analizei nu se mulțumește doar cu enunțarea acelor factori necesari unor raționamente ci pornește de la determinarea lor exactă, de la detectarea nuanțelor ce se ascund în cuprinsul noțiunii. Astfel, în mult discutata chestiune a *aspectului lăutăresc* în *creația* enesciană (extins în prezenta lucrare, după cîte am văzut, și la *interpretare)* M. Rădulescu aduce o utilă precizare, subliniind că și „cîntecul lăutăresc are și el treptele lui" iar „lăutarii din fundul Moldovei, alături de care a copilărit Enescu — în cap cu acel Laie Chiorul din Dorohoi sau un Cristache Ciolac, de la care și-a făcut mai tîrziu numeroase însemnări de melodii — erau fără doar și poate *mai apropiați de vîna muzicii populare autentice* (sublinierea noastră) și arta lor reprezenta fără îndoială o fuziune între o tradiție „lăutărească" și una „țără-

nească", nu și fără probabilitatea ca cea din urmă să fi precumpănit, mai ales la cei modești și depărtați de centrele mari" (pg. 116).

Însăși valoarea românească a *Sonatei a III-a* capătă o dimensiune în plus printr-o nouă proiectare în contextul universal, căci dacă școlile naționale „...și-au încercat puterile la început..., în genuri mai puțin austere, mai generoase și mai accesibile" decît muzica de cameră, dacă de abia cu *Sonata pentru vioară și pian* de L. Janacek (1914) se constată un început în acest sens (ceilalți contemporani fiind tributari mai ales modelelor romantice) doar mai tîrziu, cu Enescu și Bartok se poate vorbi efectiv de un specific național în domeniul cameral al Sonatei pentru vioară. Dar și în această paralelă Enescu-Bartok, se specifică : Bartok, în ciuda elementelor folclorice evidente, rămîne din cauza *expresionismului* artei sale în cadrul unui „folclor imaginar", accentele de deznădejde, violente, izbitoare nefiind caracteristice „cîntecului popular, mai reținut, mai sobru în expresie, avînd pudoarea propriilor sentimente" chiar în redarea durerii celei mai profunde (pg. 99). Aceste calități *sînt însă tocmai cele proprii creației enesciene* (chiar atunci cînd materialul folcloric nu e atît de evident) și în care recunoaștem „o stare fundamentală" enesciană : dorul, nostalgia" (pg. 101).

Această comparație Enescu-Bartok — una dintre cele mai remarcabile ale cărții, denotă odată în plus că, pentru Mihai Rădulescu, asocierile istorice nu sînt doar pretexte de situări în timp ci *surse de stabilire ale unor criterii estetice* și de *precizare a valorilor*. Astfel ar putea fi citat un alt moment al cărții : în analizarea formei (și limitele unei recenzii nu ne permit să semnalăm tot aportul autorului în domeniul formei, ciclismului enescian ca și alte multe) — în analizarea formei, deci, a primei părți, a *Sonatei a II-a*, — M. Rădulescu constată concizia dezvoltării și „rolul ei cu totul secundar în dramaturgia mișcării" (pg. 74) cu deplasarea „centrului de greutate al conflictului dramatic și al travaliului tematic... în reexpoziție" (pg. 75). Și aceasta, deoarece „prelucrarea motivică" pe fragmente îi repugnă. Evitînd-o, dar fără a renunța la rolul esențial al dezvoltării în forma de sonată, el va infuza un caracter de frămîntare problematică reprizei, salvgardînd *în același timp unitatea melodică* a temelor. El evită astfel să cadă în păcatul unui Schubert, de pildă, care, el însuși melodist prin excelență, funciarmente străin segmentărilor motivice, recurgea adesea la formula unei dezvoltări prin repetarea neobosită a temelor în întregimea lor, cu modificări de atmosferă, de armonii, de colorit etc., dar fără a putea să scape adeseori de pericolul monotoniei și al acelor „lungimi" nu întotdeauna „divine" (pg. 76).

Dacă spiritul său critic nu iartă deci lungimile Schubertiene, el se exercită nu mai puțin în felurite domenii, lipsit de prejudecăți și întotdeauna fundamentat.

„*Note*" publicate în „Revista fundațiilor" nr. 8, august 1945, vizează de pildă atitudinea Franței de după război („Leon Blum și Franța nouă") sau literatura scandinavă a timpului („Umanism scandinav" — cu remarca că, *în asemenea context* frecvența discuțiilor în jurul „umanismului" trădează o criză a omeniei) ; dar și manierele stilistice ale unui Stravinsky („Stravinsky și primejdia naturalizărilor") sînt disecate la fel de necruțător sub raportul autenticității. Îmi amintesc de asemenea de o conferință ținută în cadrul Uniunii compozitorilor (aprilie 1959) despre „Muzica concretă" — într-un moment în care noutatea curentului provoca reacții uneori extreme, de la refuz și ironizare pînă la entuziasm lipsit de discernămînt și în care M. Rădulescu intuise situarea adecvată și lucidă — pe care de altfel evoluția ulterioară a confirmat-o.

Viziunea autorului, necesitatea de a nu accepta nici o părere sau „etichetare" fără a o descifra, frămîntarea care îl stimula către lansări a noi probleme, l-a condus ca, pornind de la situarea estetică a lui „Cesar Franck și falsul clasicism" (articol apărut postmortem în „Steaua" nr. 4, aprilie 1970) să reia în discuție termenii folosiți adeseori cu ușurință în desemnarea unor curente sau epoci (clasic, baroc, rococo, etc.) pe baza analizei stilurilor în ceea ce au mai profund și caracteristic. Deși acest material (care ar trebui să capete o mai largă circulație muzicologică și *pedagogică* chiar se referă la compozitori ca Bach, Mozart, C. Franck ș.a.) factura și orientarea sa depășesc limitele unui studiu propriu zis, intrînd în sfera *eseului*. Și mai mult poate fi considerat ca atare „Jocul cu moartea" (în aceeași Revistă a Fundațiilor nr. 8) în care M. Rădulescu se apropie cu *discernămînt filozofic* de esența stilului lui Mozart (acest compozitor care i-a fost atît de drag și căruia i-a închinat nenumărate studii, dintre care unele i-au dus faima în străinătate, ca de pildă „Vioara în muzica lui Mozart", publicat în „Neues Augsburger Mozartbuch" în 1962). Dacă Pierre-Jean Jouve, în „Le Don Juan de Mozart" afirmă că puritatea, perfecțiunea artei lui Mozart se datora „presimțirii, plutirii neîncetate a duhului morții", Mihai Rădulescu constată în schimb : „Ceea ce ni se pare extraordinar la Mozart este tocmai *depășirea* morții... Printre acele „realități și forțe violente pe care le domină Mozart, anxietatea și spaima de moarte este cea mai puternică — și aici este biruința lui cea mai mare... Pentru el, materia a devenit luminoasă"... Mozart reprezintă *„umanitatea însăși*, cu picioarele înfipte-n pămînt și cu ochii spre ceruri. De aceea lumea lui e atît de rotundă, atît de împlinită și atît de invulnerabilă".

Strîngerea într-un volum a acestor scrieri, ca și publicarea cărții sale dedicate *Sonatei* cred că se impun ca un omagiu adus acestui autor care și el, a știut să fie mai puternic decît moartea și a cărui *Violonistică enesciană* este o dovadă a *actualității* muzicii enesciene dar și a scrierilor și ideilor sale.

Cvartetele „Philharmonia" și „Muzica"

Genul muzicii de cameră a înregistrat în ultimele stagiuni progrese substanțiale ; datorită unui sprijin financiar și organizatoric susținut, interpreții au fost stimulați și au apărut formații diverse, multe dintre ele fericit alcătuite, călăuzite de cele mai bune intenții de repertoriu, cu o calitate în continuă creștere. Faptul are repercusiuni și pe planul creației, care a cunoscut, la rîndul său, o deosebită înviorare, compozitorii manifestînd un interes real, cu rezultate indiscutabile. Ansamblul fundamental al genului este cvartetul de coarde și, în această direcție, cîteva cvartete s-au impus autoritar ; *Muzica* și *Philharmonia*. Ambele au avut, la un interval de o săptămînă, cîte un concert care le-a confirmat locul fruntaș în mișcarea camerală bucureșteană.

Philharmonia și-a început programul cu prima audiție a *Cvartetului nr. 9* de Wilhelm Berger. Compozitorul este unul dintre promotorii fervenți ai genului ; el însuși interpret de cvartet (vioară, violă), cunoaște în profunzime problemele, resursele și exigențele cvartetului. Preocupările sale nu vizează efectele — deși combinații inedite de registre, atacuri, jocuri de intensități etc. abundă — cît substanța lucrării : caracterul materialului tematic, organicitatea formei, unitatea arhitectonică. Îi este caracteristică, de asemenea, o sinteză a formelor clasice cu cele preclasice, de unde tensiunea unită cu echilibrul. Nota particulară a celui de al noulea cvartet al lui Berger provine din caracterul intens reflexiv în care, în mare, se realizează trecerea de la freamăt și interogație dramatică către o meditație senină, cumva suspendată, lăsînd loc deschis interpretării unei atitudini filosofice care îndeamnă la introspecție. Evident că scriitura este eficientă, cu varietate în interiorul celor trei părți, egale în tratarea urmărită în detaliu, cu valorificarea deplină a potențialului expresiv. În program, **Philharmonia** a mai inclus *Cvartetul în Fa major, KV 590* — lucrare densă, străbătută de o neliniște care lărgește ideea despre etern seninul Mozart, aci mai polifonic și preferînd grației încordarea — și *Cvartetul în Si bemol major, op. 130* de Beethoven — piatră de încercare pentru formație, datorită unei problematici de expresie și de edificare arhitecturală specifice ultimelor lucrări ale Titanului. Reușita în interpretarea întregii seri a fost indiscutabilă. *Philharmonia* se dovedește un cvartet de primă mînă, atît în ansamblu cît și individual. Suflul execuției este unic, iar aportul personal reliefat ; George Nicolescu, Teodor Țincu, Gheorghe Jalobeanu și Marius Suciu sînt, fiecare în parte și toți împreună, muzicieni care merită stima noastră.

Cvartetul *Muzica* și-a început programul cu renumitul și pe drept îndrăgitul cvartet *Ciocîrlia* de Haydn. Sonoritățile irizate, cristaline, de mare finețe, au relevat dintru început maturitatea de ansamblu, intuirea exactă și de bun gust, în stilul cerut, a caracterului lucrării ; o notă specială se cuvine acordată virtuozității cu adevărat strălucitoare cu care a cîntat finalul, *Vivace*, una dintre paginile de temut ale literaturii cvartetistice. Creația românească a fost reprezentată în program prin *Cvartetul nr. 2* de Dumitru Bughici, una dintre cele mai bune lucrări ale compozitorului. Materialul muzical are noblețe și consistență, evită banalul sau căutatul, prinzînd viață în forme bine articulate, construite cu mîna sigură a compozitorului experimentat, stăpîn pe intențiile sale. Aerul pur pe care îl respiră prima parte, de un lirism discret și de o libertate care înaripează deopotrivă pe interpret și pe ascultător, sprinteneala lipsită de gratuitate a *Scherzoului*, organizat sever pe principii de strictă polifonie, voluptatea melodică din *Aria finală*, desfășurată pe vaste recitative ingenios și simplu alternate cu suprafețe rafinat colorate, de o intensă și curată poezie — iată coordonatele pe care Dumitru Bughici își construiește o lucrare pe cît de scurtă, pe atît de suculentă. Aici, ca în majoritatea lucrărilor sale ultime, muzicianul este în mod deliberat departe de căutările de efecte — tocmai prin aceasta obținîndu-le — și mi se pare că atitudinea sa dovedește nu numai probitate ci și eficiență creatoare : nu „nemaiauzitul" îl interesează (în fond nimic mai simplu decît să obții așa ceva, forțînd porțile inditului și ieșind din sfera muzicii), ci substanța însăși a fluxului sonor. *Cvartetul op. 59 nr. 1, Razumovski*, de Beethoven a încheiat programul cu o realizare exemplară, cu atît mai de subliniat cu cît partea a II-a, *Allegretto vivace e sempre scherzando*, de o amploare neobișnuită a expresiei, și-a găsit o tălmăcire într-un pur stil beethovenian. George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang și Robert Sladek au ajuns la performanțe superioare printr-o strădanie permanentă, dublată de talent și entuziasm.

Două concerte excelent prezentate de două formații de mare clasă — iată un „finish" fericit al stagiunii camerale, ea însăși plină de momente elevate, pe drept cuvînt lăudate la timpul lor.

PETRE CODREANU

Simfonia Partita de Marcel Mihalovici dirijată de André Girard

Filarmonica, ultima instituție muzicală care a intrat în vacanță, a închis stagiunea printr-un concert simfonic, dirijat de André Girard (Franța). Elev al reputatului șef de orchestră Roger Desormières, André Girard s-a făcut cunoscut, între altele, ca dirijor al baletelor marchizului de Cuevas. În prezent este dirijorul orchestrei de cameră a Radiotelevisiunii franceze (O.R.T.F.).

Interesul deosebit al concertului l-a constituit prima audiție a *Simfoniei Partita* de Marcel Mihalovici. Compozitor fecund, de remarcabil talent și vastă cultură, Marcel Mihalovici se bucură de un deosebit prestigiu nu numai la Paris dar și în cele mai înalte foruri artistice europene. Creația sa are la temelie o stăpînire temeinică a mijloacelor de expresie, compozitorul reușind să concilieze în chip exemplar, formele clasice cu o tehnică contemporană. Ceea ce Marcel Mihalovici nu lasă niciodată la o parte, este acea sevă vivificatoare a muzicii populare ce își are obîrșia în pămîntul nostru, pămîntul său natal. Această vibrație a muzicii românești o perce-

pem în mai toate lucrările sale, sublimată în subtile şi savuroase esenţe. Lucrarea ascultată este scrisă numai pentru coarde, compozitorul exploatînd cu o desăvîrşită măiestrie multitudinea virtualităţilor de expresie ale viorilor, violelor, violoncelilor şi contrabaşilor — instrumente care le utilizează fie solistic, fie în totalitatea lor orchestrală ori în diferite grupări. De ce *Simfonia Partita ?* Părerea noastră este că autorul a denumit astfel lucrarea, întrucît unele mişcări au caracteristicile părţilor unei partite, ale unei suite.

Astfel prima parte este alcătuită dintr-o *Intrada* şi un *Ricercare.*

Dirijorul Girard a imprimat o vigoare deosebită temei sobre pînă la severitate, cu care debutează *Intrada,* ca şi armoniilor în care e îmbrăcată, după care în *Ricercare* a dat mult relief elementelor cu caracter imitativ şi îndeosebi acelui liber *Fugato.* Am dori să relevăm faptul că în ciuda arhitecturii atît de savant elaborată, atît aici, spre finalul din *Ricercare* cît şi în mişcarea succedentă *Invenzione, (Lento malinconico)* răzbat puternice accente de efuzie lirică, uneori dramatică — grăitoare pentru fondul sufletesc cald, de o rafinată sensibilitate, al lui Marcel Mihalovici. Au fost momente minunate, pe care dirijorul le-a evidenţiat cu multă înţelegere şi cu o participare vie care s-a comunicat atît orchestrei cît şi publicului. Partea a III-a *Perpetuum mobile,* un adevărat iureş nestăvilit a fost desfăşurată de André Girard nu numai foarte precis şi în mişcarea *presto* indicată dar şi cu o foarte frumoasă diferenţiere a variatelor sonorităţi, de o atît de bogată forţă expresivă — ceea ce ne-a dovedit că cele mai valoroase şi complexe efecte, au fost obţinute de compozitor prin folosirea judicioasă doar a instrumentelor de coarde.

Ultima parte debutează cu o introducere *Largo* în care aflăm din nou expansiuni cu caracter dramatic, tînguitoare, de o răscolitoare forţă expresivă căreia îi urmează *Finalul* propriu zis, un *Allegro vivace.* Aici am aflat o luxuriantă melodică învesmîntată în armonii de un scînteietor şi atrăgător colorit, căreia dirijorul i-a relevat întreg dinamismul cu care a investit-o autorul. Tot aici am simţit, poate cel mai puternic, fondul românesc indelebil al muzicii lui Marcel Mihalovici care rămîne atît de ataşat de creaţia noastră populară, întocmai ca un Enescu, Golestan, Filip Lazăr, muzicieni ale căror nume le pomenim cu un sentiment de gratitudine. Lucrarea, bucurîndu-se de execuţia îngrijită a orchestrei care a fost cucerită de arta sobră, elocventă şi elegantă a lui André Girard, a cucerit, la rîndu-i, publicul de muzică aflat în sala Ateneului, cu regretul că autorul nu a putut fi prezent.

Violonistul Mihai Constantinescu a dat o interpretare de ţinută clasică, de indiscutabilă distincţie, *Concertului în Do major pentru vioară şi orchestră* de Haydn. Am apreciat cantabilitatea imprimată liniei melodice, ponderea, seninătatea cu care a cîntat, puritatea cu care a redat cadenţele de inspiraţie proprie din *Allegro* iniţial (dublele coarde ireproşabile). *Adagio* median a fost redat cu un vibrato moderat, cu căldură, iar acompaniamentul orchestrei reduse, de parcă era aceea de la... castelul Esterhazy, precis, bine punctat în pizzicatto. *Finalul* a fost înfăţişat cu exuberanţă.

Fidel tradiţiei interpreţilor francezi care prezintă de preferinţă muzica patriei lor, André Girard a consacrat partea a doua a programului exclusiv acesteia. *Ucenicul vrăjitor* de Dukas a beneficiat de un tempo just, fără precipitări şi accelerări gen Toscanini. Orchestra, strunită serios, a avut în plus prezenţa eficientă a suflătorilor cu totul odihniţi, ca unii care de abia atunci intrau în joc. Încheierea a fost făcută cu *Suita în fa* de Albert Roussel căreia dirijorul i-a redat cu fineţe şi limpezime contrastele, culorile, spiritul ei eminamente francez.

Mircea Cristescu — Colette Herzog la Filarmonică

Spre sfîrşitul stagiunii — public la Ateneu. Public, să-i spunem, de muzică, dar puţini muzicieni în sală. Mircea Cristescu a prezentat un program echilibrat, neîncărcat : Vieru, Ravel, Brahms.

Am reascultat, la ani distanţă, *Concertul pentru orchestră* de Anatol Vieru. Este o expresie însufleţită a tinereţii, care anunţă, de asemenea, disponibilităţile creatoare, de mai tîrziu, ale compozitorului — azi, cu totul

altundeva în realizările sale. Concertul, în patru părţi, o adevărată simfonie, are, în afară de însuşirile menţionate, două caracteristici majore : o pronunţată tentă folclorică, românească şi un stil — cu mici excepţii — unitar. Evident de la această lucrare, scrisă acum şaptesprezece ani, la *Sita lui Eratostene, Clepsidra* ori „colajele" sale de ultima oră, e o cale lungă. Dar autorul nu-şi reneagă... copilul său din tinereţe. Este foarte bine. În afară de partea a doua, un *Andante pensieroso,* întreg concertul se desfăşoară în mişcări vii, de mare strălucire ; finalul este impetuos. Am apreciat acea notă de exuberanţă imprimată de dirijor primei mişcări pe care a condus-o cu mult nerv, cu multă vivacitate. În *Andante,* după coralul iniţial al lemnelor, crescendo-ul care a urmat a fost bine dozat, a avut expresivitate iar dialogul, dintre viorile prime şi secunde a fost redat cu multă claritate. De un deosebit efect sonor au fost în *Allegretto* acele pizzicatti ale coardelor punctate de pian, totul de o indiscutabilă precizie ritmică. Coloritul popular al temelor şi scrierea contrapunctică au fost atrăgător prezentate. Finalului, Mircea Cristescu i-a subliniat cu o mînă sigură, caracterul, pe alocuri, dionisiac. Concertul îşi păstrează întreaga prospeţime, întregul său pitoresc, în cel mai bun sens al cuvîntului.

Mai multe lucrări vocal-simfonice de un deosebit interes artistic, pe care le auzim destul de rar, au fost interpretate de cîntăreaţa Colette Herzog (Franţa). Lied-ul *Mignon* de Hugo Wolf, pe versurile lui Goethe în care orchestra şi vocea îşi dispută proeminenţa (ca de altfel în întreaga operă a compozitorului) a fost înfăţişat cu o vibraţie caldă de către interpretă, favorizată atît de ambitusul extins de care dispune cît şi de serioasa-i cultură vocală. A urmat *Récit et air de Lia* din cantata *L'enfant prodigue* de Debussy, lucrare care i-a atras, în 1902 *Primul Mare Premiu al Romei,* dar care nu-l defineşte decît prea puţin pe *Claude de France* de mai tîrziu. Într-adevăr, autorul a făcut o seamă de concesii în sensul unui massenet-ism destul de evident, pentru a nu indispune pe judecătorii săi academici. Cu toate că însuşi Debussy a scris că lucrarea „miroase a chilie (în care a fost închis la concurs) a Conservator şi a plictiseală...", fragmentul ascultat are multe însuşiri, deja anumite echivocuri tonale, anumite înlănţuiri armonice mai îndrăzneţe. Interpreta care a cîntat cu expansiuni viguroase, cu o voce intensă, penetrantă în acut şi o dicţiune inteligibilă a tălmăcit convenabil paginile debussyste.

Cele trei poeme pentru voce şi orchestră inspirate lui Ravel de *Scheherazada* lui Tristan Klingsov, reprezintă,

putem spune, una din capodoperele compozitorului. Ca și Debussy, Ravel s-a aplicat să respecte muzicalitatea limbii franceze, acel contur, acea curbă melodioasă proprie fiecărui cuvînt — de unde absența unor salturi brusce, totul fiind impus de exigențele ritmului verbal.

Am savurat, în interpretarea însuflețită și aprofundată a cîntăreței, feeria din *Asia*, această invitație la călătorie către mirificele ținuturi ale Persiei și Indiei, apoi ale Chinei, arabescurile melodice din *Flautul fermecat*, eleganța și gingășia din *Indiferentul*. Ne grăbim să arătăm calitatea excepțională a acompaniamentului orchestral, eficace și totodată foarte reliefat, fără a împieta însă vreodată asupra partiturii vocale. Mircea Cristescu și Filarmonica au încheiat izbutita seară de concert, cu *Simfonia a III-a* de Brahms, prezentată cu pasiune generoasă, cu dramatism și, cînd a fost cazul, cu grație și strălucire.

Un concert de nai și orgă

Străvechiul nai, aflat la multe popoare, este socotit la noi, ca și cobza, instrument național. Ion Neculce relatează că „Grigore Vodă la întoarcerea sa din Constantinopole, a fost primit de boieri cu muzică din care nu au lipsit naiurile". În secolul trecut, tarafurile lui Ciolac și Pădurăleanu și-au cucerit faima la Paris, St. Petersburg etc. datorită îndeosebi naiurilor. Apoi a venit Fănică Luca, remarcabil naist, care a popularizat cu mare succes, vreme de peste o jumătate de veac, acest „flaut al lui Pan", pretutindeni.

În vremea din urmă s-a ridicat un alt interpret strălucit la acest instrument : Gheorghe Zamfir care, la treizeci de ani, se bucură de un frumos nume peste hotare, fiind titularul premiului *Discul de aur* al Academiei Charles Cros și al premiului *Chitara de aur*. Fiu de țăran din Găești, el a simțit de timpuriu, o mare vocație pentru arta sunetelor. A urmat succesiv Școala de muzică, apoi Conservatorul Ciprian Porumbescu. Așa dar, talentul său nativ are și girul studiilor din domeniul muzicii, care au contribuit la perfecționarea tehnicii, la discernămîntul cu care și-a ales și își îmbogățește necontenit repertoriul.

La noi nu s-a făcut publicitate în jurul său deși *Electrecord*-ul i-a înregistrat, pe două discuri mari, interpretările. Gheorghe Zamfir a purtat însă departe faima cîntecului popular românesc din Occidentul Europei pînă în China, tălmăcindu-l cu o mare artă.

Ce cîntă și cum cîntă acest muzician ? Plecînd de la, să le spunem, clasicele piese ale naiului, în frunte cu *Doina Oltului* și *Ciocîrlia*, a investigat cîntece din cele mai diverse zone folclorice, amplificîndu-și atît repertoriul cît și paleta sa interpretativă.

Învîrtejitele brîuri și nostalgicele balade, horele însuflețite iar altele bătrînești, potolite, unele romanțe populare ca și viguroasele sîrbe și-au aflat în Gheorghe Zamfir un tîlmaci riguros față de creația strămoșească a poporului și în același timp cîntărețul inspirat care să le redea cu un sentiment cald și profund.

Cîntecul lung, românesc și doina cea „de jale" sînt înfățișate cu acel viers specific și cu anumite coborîri tonale, care le dau un negrăit farmec. Frămîntările de alean sînt majorate de chipul în care interpretul redă molcom unele pasaje cu sunetele prelung ținute de par o confidență, o spovedanie intimă...

În unele cîntece, de joc, cum e *Brîul Oltenesc*, în *Rustemul de la Listeava* cu ritmica-i specifică, originală și mai ales în *Ca la Breaza* capacitatea acestui neasemuit virtuoz de a reda o succesiune extrem de rapidă de sunete staccato, foarte distinct, foarte curat, este de-a dreptul uluitoare. Dar baladele ? Naistul Zamfir are arta de a scoate din instrumentul său sunete care par de corn de pădure, sau de bucium *(Cîntecul lui Iancu Jianu)*, apoi povestea de demult, duioasă, emoționantă, este depănată încetișor ; linia melodică, din care nu lipsesc accentele lirice tulburătoare, este filată, pierdută, pentru ca încheierea să fie făcută cu un joc săltat, biruitor. Tot astfel în *Balada lui Costea Păcurarul*, am deslușit rezonanțe de străvechi cîntece de obidă în care sunetele picurau ca niște lacrimi...

Naiul este un instrument cu sonorități, îndeobște înalte, fluerate luminos și pătrunzător. Cu atît mai mare este meritul lui Gheorghe Zamfir de a fi exploatat și registrul grav, redînd cu inflexiuni dramatice nebănuite, un bocet, cu adevărate suspine, ca un plîns, uneori ca un vaer. De altfel, interpretul folosește naiuri diverse, unele cu 25 tuburi și chiar mai multe în raport cu exigențele de expresie ale diferitelor cîntece.

O surpriză cu totul plăcută a constituit-o asocierea orgii cu naiul. În fond, naiul este o orgă în miniatură. Această rodnică experiență realizată cu succes mai întîi în Elveția, împreună cu muzicianul Marcel Cellier, a fost reeditată la concertul dat la Radioteleviziune, cu înzestratul nostru organist Horst Gehann. Gheorghe Zamfir a transcris personal pentru orgă o seamă de cîntece populare, pe care Horst Gehann le-a făcut să beneficieze de competența sa la acest exigent instrument : *Mă suii în dealul Clujului, Doina lui Petru Unc, Sorocul, Doina Oltului* ș.a. Relevăm cu satisfacție deosebită faptul că Horst Gehann eminent interpret al muzicii lui Bach, Telemann, Reger a găsit de data aceasta platforma comună cu naiul care să permită o prezentare strălucită a muzicii populare românești. Ambii interpreți s-au întrecut în a cînta într-o perfectă comuniune de gîndire și simțire, cu intensități sonore moderate și cu subtile nuanțe dinamice, valorificînd din plin bogăția tezaurului nostru folcloric. Este interesant de relevat reala măiestrie cu care Horst Gehann a reușit să supună maiestosul instrument, realizînd la el sunete în valori scurte și staccato, proprii multor cîntece populare, și, pe de altă parte virtuozitatea neasemuită a lui Gheorghe Zamfir care a lărgit diapazonul posibilităților interpretative ale naiului. Minunatele sale însușiri ne dau dreptul să-i sugerăm, cu sinceritate, străduința de a păstra neîntinată, pe mai departe, moștenirea cîntecului românesc, de a evita pe cît se poate unele exagerate contorsiuni, în scenă, și în deosebi de a elimina acele șuerături ascuțite, în cascadă, acel soi de strigături care nu sîntem de părere că sînt de natură să favorizeze buna prezentare a muzicii noastre, mai ales într-o sală de concert.

Ar fi de dorit ca acest cuplu, Gheorghe Zamfir—Horst Gehann să persevereze în a pregăti și alte cîntece românești, grăitoare pentru geniul artistic al poporului nostru. Nu ne îndoim de deplinul succes al lor, pretutindeni.

J. V. PANDELESCU

Corul sindicatelor

În urmă cu cîțiva ani, *Dumitru Botez*, decanul dirijorilor de cor din țară, s-a hotărît să înjghebeze un cor bucureștean, reunind cele mai valoroase elemente aparținînd formațiilor corale sindicale din capitală. Experiența sa interpretativă, talentul său pedagogic precum și aptitudinile sale componistice au fost topite în această pasiune aflată permanent sub semnul dăruirii totale în slujba muzicii de înaltă calitate.

Concertul de închidere a stagiunii, oferit de corul sindicatelor sub bagheta lui Dumitru Botez, trebuie apreciat în primul rînd prin faptul că nivelul atins de interpretare a impus, într-un plan global, fără reticențe, comparația cu nivelul interpretativ atins de corurile profesioniste, acest lucru e foarte mult într-o carte de vizită a unui cor de amatori. În al doilea rînd, diversitatea unitară a programului parcurgînd un traseu ce acoperea cele mai diverse stiluri din muzica românească și universală, în anumite limite de accesibilitate, și-a atins pe deplin scopul educativ atît pentru coriști cît și pentru publicul căruia i se adresa acest program.

Clasicii literaturii noastre corale au fost reprezentați de piesele *Preste deal* de Ion Vidu și *Trandafir de pe răzoare* de Sabin Drăgoi. Prima lucrare a fost redată coral animat, în plus, solistul Atanase Păvăluță a adus în desfășurarea concertistică un timbru cald, mlădios, conturat

cu deosebită sensibilitate, insuficient prelucrat tehnic însă.

Creaţia românească contemporană a ocupat un spaţiu amplu în prima parte a concertului. Astfel, am ascultat *Cinci decenii* de Teodor Bratu, un excelent imn de slavă închinat luptei şi muncii, *Cîntec din Bihor* de Doru Popovici, bijuterie corală ce topeşte categoriile reprezentative ale folclorului nostru, cîntec şi joc, într-o matrice de creaţie monodică sau armonică de natură lidică, apoi *Mă dusei la tîrg, la moţi* de Tudor Jarda, un cîntec de peţit cu un indiscutabil antren de realizare corală, *Dor şi iară dor* de Constantin Romaşcanu, o antinomică sudură succesivă a aceloraşi categorii folclorice tipic româneşti de care vorbeam mai sus, privite printr-o prismă lăutărească monocoloră de această dată şi, în sfîrşit, *Vatră de mîndri eroi* de Gheorghe Bazavan, un corolar lirico-eroic, redat coral extrem de mobilizator.

Partea a doua a programului a fost dedicată repertoriului coral universal, pornind de la *El grillo e buon cantare* de Josquin des Près, trecînd prin *Păstrăvul* de Franz Schubert şi *Două cîntece de iubire* de Johannes Brahms şi ajungînd la *Vino iar*, un cîntec ternar, alegoric de Doluhanian. Am apreciat în această parte prezentarea în primă audiţie a unui madrigal dificil, *Tenebrae factae sunt* de Marco Antonio Ingegnieri, redat cu înţelegere. O impresie plăcută a lăsat Silvia Barbu, solista cîntecului *Vino iar* de Doluhanian, posesoarea unui timbru de o aleasă calitate, impresie materializată de public în solicitarea unui bis pentru această piesă.

Privind prezentarea concertistică a acestui cor prin prisma de care aminteam la începutul acestor rînduri, pentru apariţii publice viitoare la un nivel superior, sugerăm pe de o parte îmbunătăţirea tehnicii vocale de ansamblu în vederea acordajului şi a diverselor modalităţi de atac şi emisie, sugestie ce priveşte în primul rînd pe dirijorii adjuncţi ai ansamblului, Silvia Secrieriu, Eugen Popescu şi Gheorghe Bujduveanu, de asemenea ridicarea nivelului de înţelegere corală a pianistelor acompaniatoare, Mioara Pandele şi Sorina Dobrescu.

ANTON DOGARU

Prima stagiune a „tinerilor muzicieni"

Încă în faza sa iniţială, în primăvara anului trecut, cînd a debutat sub denumirea programului muzical intitulat „De la Ateneul Tineretului la Ateneul Român", microstagiunea desfăşurată la *Ateneul Tineretului* al Sectorului I din Bucureşti, (manifestare organizată de Consiliul Municipal al Uniunii Tineretului Comunist, sub îndrumarea artistică a muzicologului Mircea M. Ştefănescu), îşi contura cu certitudine ţelul final, acela de „rampă de lansare" a tinerilor instrumentişti din institutele de învăţămînt muzical din Capitală, poartă larg deschisă celor mai buni, către prima scenă muzicală a ţării, podiumul Ateneului Român. Consistenţa suitei de manifestări ce a precedat cele două concerte festive, a fost concretizată în peste 60 de recitaluri şi concerte, care au favorizat aproape 200 de apariţii solistice, din rîndul cărora se vor contura fără îndoială talente remarcabile în peisajul vieţii noastre muzicale de mîine. Neîndoios, manifestările cu public, pe lîngă faptul că sînt un bun prilej de verificare constantă a rezultatelor obţinute, atît din partea tinerilor instrumentişti-interpreţi cît şi a dascălilor acestora, au constituit reale momente artistice, instructive şi pline de inedit.

În şirul acestor manifestări, publicul a avut posibilitatea să se întîlnească cu tineri interpreţi printre care putem cita *pianiştii* Ilinca Dumitrescu, Ina Macarie, Peter Grossman, Sorin Enăchescu, Ştefan Agoston, Eva Rădăcineanu, Adrian Tomescu, Tudor Dumitrescu, Vittorio Albini ş.a.; *violoniştii* Şerban Lupu, Călin Ciora, Horia Tudor, Maria Maszalicz, Ştefan Rodescu, Cristina Ardeleanu; Mariana Kauntz, George Georgescu şi Andrei Csaba — *violoncel;* Ion Ament — flaut; precum şi excelentul *Cvartet* al Conservatorului, constituit din Mariana Sîrbu — violina I, Angela Gavrilă — violina II, Constantin Zanidache — violă şi Mihai Dăncilă — violoncel.

Am remarcat în mod deosebit în cadrul concertelor de închidere a stagiunii, de altfel cel mai generos reprezentată în program, suita pianiştilor Iosif Ion Prunner, Lidia Lozovski, Tudor Dumitrescu, Alexandru Preda, Vittorio Albini (Liceul de Muzică Nr. 1) precum şi elevul Dan Atanasiu, studenţii Carmen Ionescu-Romanaţi, Adrian Tomescu, Eva Rădăcineanu, Ştefan Agoston şi Ruxandra Anastasescu, profesoara Carmen Frăţilă şi asist. univ. Octavian Rădoi, temperamente distincte, conturînd linii directoare pentru încrederea ce trebuie manifestată permanent faţă de tînăra generaţie; violoniştii Călin Ciora, (Liceul de Muzică Nr. 1), Anda Petrovici, Vladimir Nemţeanu, Cristina Bărbulescu (Liceul de Muzică Nr. 2), elemente de talent din rîndul cărora cu siguranţă viitorul va desprinde numele de renume; violoncelistii George Georgescu (student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu") şi Mariana Kauntz (profesoară la Liceul de Muzică Nr. 1) care s-au impus publicului prin siguranţă, simţ muzical şi dăruire.

În încheierea programului, am urmărit evoluţia *Corului de cameră* al Liceului de Muzică Nr. 1 dirijat de prof. Nicolae Niculescu. Am ascultat *Chipul tău neprihănit* de Hassler, *Noapte de vară* de Dimitrie Cuclin, *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie* de Doru Popovici, ca şi un cîntec din folclorul negru. Interpretarea a fost plină de puritate, expresivă, precisă şi interiorizată, obţinînd frumoase sonorităţi.

Ultimul act al închiderii stagiunii a fost marcat de festivitatea decernării diplomelor de onoare ale Comitetului Municipal U.T.C.

Cu toată emoţia firească a momentului pe care l-au marcat cele două concerte de închidere a stagiunii „tinerilor muzicieni", animaţi de dorinţa şi interesul de a valorifica pe scenă, în faţa publicului, cele însuşite în migala orelor de cursuri, elevii celor două şcoli de muzică, studenţi ai Conservatorului bucureştean şi profesori, au reuşit să preţuiască eforturile deosebite care se depun în direcţia afirmării multilaterale a tinerei generaţii.

CONSTANTIN RĂSVAN

„Andrea Chénier" de Giordano

Stagiunea Orchestrei de Studio a Radioteleviziunii s-a încheiat cu un remarcabil eveniment — premiera în versiune concertantă a operei *Andrea Chenier* de Giordano. Realizînd în această stagiune cîteva spectacole concert de un interes deosebit (suficient poate să amintim *Povestea unei mame* de Roman Vlad sau *Tristan şi Isolda* de Wagner) acest ansamblu, condus de Carol Litvin şi Ludovic Baci, se impune atenţiei publicului ca un colectiv în vădită ascensiune artistică. Profilul concertelor, în majoritatea cazurilor deosebit de cel al Orchestrei Simfonice,

este cel al valorificării unui fond muzical încă nepopularizat prin intermediul teatrelor lirice, deschizînd drumul unor posibile montări — aşa cum s-a întîmplat, la un an de la concertul Radioteleviziunii cu *Turandot* de Puccini. Cîteva remarci se impun, la încheierea activităţii unui an de intense eforturi. Trebuie să reţinem seriozitatea pregătirii lucrărilor, competenta alegere a soliştilor, oefrind publicului versiuni demne de a fi gravate pe disc. La calitatea incontestabilă a nivelului orchestrei şi soliştilor, contribuţia corului pregătit de Aurel Grigoraş s-a dovedit de o exemplară ţinută, fapt de altfel deseori consemnat.

Nu întîmplător a fost aleasă această operă, de care sînt legate mari succese solistice româneşti, peste hotare, de la Traian Grozăvescu, pînă la Nicolae Herlea sau Ludovic Spiess. De asemenea, într-un repertoriu liric limitat pe scena Operei române la cîteva titluri mereu repetate, lipsa creaţiilor lui Umberto Giordano însemna o incompletă informare asupra configuraţiei curentului verist, căruia teatrul muzical îi datorează o esenţială revitalizare a genului, la pragul dintre romantism şi contemporaneitate. Constatăm, de altfel, că nu este singura omisiune dintr-un capitol de creaţie atît de important şi atît de accesibil marelui public. Totodată, cu satisfacţie, observăm că dispunem de forţele artistice necesare abordării unei asemenea lucrări (am semnalat acelaşi lucru şi în privinţa operei *Tristan şi Isolda).*

Deşi necîntată pe scenele româneşti, prin intermediul cîtorva arii celebre opera lui Giordano şi-a marcat deja prezenţa în conştiinţa melomanilor. Interpretarea ei integrală găsea astfel un auditoriu pregătit, dornic să cunoască mai îndeaproape această magistrală creaţie veristă, demnă de pana unui precursor al lui Puccini şi, neîndoios, mai valoroasă decît nelipsitul cuplu „într-un act", Leoncavallo-Mascagni. Realizarea, în condiţiile remarcabile ale interpretării date de Carol Litvin, atinge nivelul evenimentului, atît prin ansamblul vocal simfonic, cît şi prin participarea solistică, reunind o prestigioasă distribuţie. Meritul dirijorului este determinant, fapt relevat şi în prezentarea concertantă a operei *Turandot,* atrăgînd atenţia asupra lui Carol Litvin, ca un foarte dotat dirijor de spectacol liric.

Pentru Cornel Stavru — interpretul rolului titular — acest concert vine să se adauge unor însemnate succese obţinute de-a lungul ultimului an : Calaf, Tannhäuser, Tristan. Vocea strălucitoare, tensionată, de o specificitate preferenţial italiană, se avîntă cu o factură eroică, de nimic umbrită. Replica Mariei Slătinaru — Madalena de Coigny — impresionează prin puritatea cîntului, prin justeţe stilistică şi căldură a expresiei. Al treilea personaj principal — Gérard — are în Nicolae Herlea un tălmăcitor nobil, discret, puţin cam prea reţinut pentru factura muzicii, dar de o sensibilitate convingătoare. Pentru a nu fi nedrepţi, ar trebui de fapt să cităm toată distribuţia concertului — foarte numeroasă —, fiecare cîntăreţ achitîndu-se cel puţin onorabil. Amintim cîteva nume, care demonstrează de la sine nivelul participării : Zenaida Pally, Nicolae Secăreanu, Eduard Tumagianian, Cornel Finăţeanu.

GR. C.

Liceul de muzică nr. 1 la Ateneu

Clasele de ansamblu coral ale Liceului de Muzică Nr. 1 s-au reunit la începutul lunii iunie pe scena Ateneului pentru a ne oferi realizările de anul acesta. Corul claselor II—IV, îndrumat de profesoara Ana Motora Ionescu a prezentat un repertoriu variat ce includea nume de autori preclasici, clasici şi contemporani. Un loc aparte în program a fost acordat muzicii româneşti contemporane, lucrări de Nicolae Oancea şi Ion Chirescu. Am apreciat încadrarea stilistică generală a fiecărei piese în parte, respiraţia eficientă şi diferenţiată după structura formală, simţul ritmic extrem de muzical precum şi nota lirică generală care a servit pozitiv unele piese ca *Are mama fată mare* de Nicolae Oancea. Antrenul şi sinceritatea puse în joc în interpretări ce poartă semnătura acestor vîrste au sporit spectaculozitatea în cazul unor piese din repertoriul clasic ca de pildă *Brîul amestecat* de Pretorian Vlaiculescu, sau chiar aspectul operistic-concertistic ca în cazul fragmentului din opera *Flautul fermecat* de Mozart. În gestica profesoarei Ana Motora Ionescu am găsit o maleabilitate demnă de apreciat, un simţ de ansamblu capabil de realizări însemnate. Corul claselor V—VI, condus de profesoara Elena Grigoraş, s-a prezentat la rampă cu problematica de repertoriu şi interpretare tipică acestei vîrste de mijloc. Am ascultat cu această ocazie piesa *Patria* de Sorin Cioroiu, un cîntec liric inspirat, redat cu o dinamică medie, *Cîntec de primăvară* de Mendelssohn Bartholdy, o miniatură statică nostalgică, *Deşteptarea păsărilor* de Concone, în care am simţit nevoia unei griji sporite pentru intonaţie, *Dunăre, potecă lină* aranjament de I. Stanciu, apoi miniatura clasică *Cuc cuculeţ* de Nelu Ionescu, interpretată cu simţ tensional cerut, madrigalul *Micuţa păstoriţă* de Arcadelt, a cărui realizare greoaie sugera lipsa de experienţă concertistică a dirijoarei, dificilul *Haz de necaz* de Gh. Cucu, interpretat fragmentar, cu o vădită depăşire a posibilităţilor ansamblului, şi în sfîrşit *Partid, iubit părinte* de Laurenţiu Profeta, redat cu însufleţire corolară. Eleganţa gesticii şi cultura muzicală bogată, simţul pedagogic şi interpretativ de bună calitate, valenţe prezente în personalitatea dirijoarei Elena Grigoraş, trebuie conjugate pe viitor cu pătrunderea în detaliu a partiturilor şi grija pentru o interpretare de concert în limitele posibilităţilor.

La ambele secţiuni ale programului de pînă acum nu ne-a convins prezentarea care nu a reuşit să îmbine aspectul poetic cu cel didactic. De asemenea soliştii care au colaborat în interpretare solicitau o atenţie mai mare chiar din partea profesorilor de canto ai şcolii de exemplu, probleme tehnice muzicale cerînd acest lucru. Corul claselor IX—XI, care a încheiat această audiţie, beneficia în primul rînd de o mai mare experienţă concertistică, chiar cu piese ale programului, iar în al doilea rînd de îndrumarea profesorului Nicolae Niculescu, directorul şcolii, la care am relevat de mai multe ori eficacitatea montării sale dirijorale, pe baza unui apreciabil tact pedagogic, Madrigalele de Hans Leo Hassler au evidenţiat un acordaj precis al ansamblului, o dozare a vocilor într-un spirit cameral de foarte bun gust, pe alocuri lirismul dispersîndu-se într-o jovialitate madrigalescă tipică. Corul din opera *Iuliu Caesar* de Haendel a lansat poate un preţios solist viitor

al acestor lucrări în persoana lui Anghel Jar. În *Coralul* de Bach care a urmat am sesizat o viziune mioritică asupra monumentului baroc. Poezia interpretării acestei piese a fost contracarată imediat de prezentarea unui cîntec, aparținînd folclorului negru, în care am apreciat vibrația maximă a ansamblului, un cîntec cu largă adeziune publică care a pus numeroase probleme de interpretare, unele rezolvate parțial dar, prin spiritul de convingere manifestat, cu încrederea deplină în completarea acestor începuturi. Ultima parte a programului a cuprins *Noapte de vară* de Dimitrie Cuclin, redat cu apreciabilă înțelegere de fapt poetic, miniatura *Ni-e țara frumoasă* de Radu Paladi, care a reunit cîteva variațiuni rustice aksace, tipice stilului compozitorului, o primă audiție, *Dorul meu te cheamă* de Mircea Neagu în care melosul bogat, de natură diatonică, atingea limitele armonice posibile, rezultatul constituind un excelent îndreptar pe linia însușirii elementelor tipice ale artei corale contemporane iar, în încheiere, imnul *României* de Doru Popovici, o reușită frescă sonoră străveche scrisă în secolul XX. Audiția trecută în revistă prin rîndurile de mai sus a reușit să demonstreze că ansamblul coral constituie unul din obiectivele principale ale educației muzicale din liceul de muzică, iar nivelul calitativ, la care se practică această disciplină școlară, atît de către elevi cît și de către profesori, este în continuă creștere.

A. D.

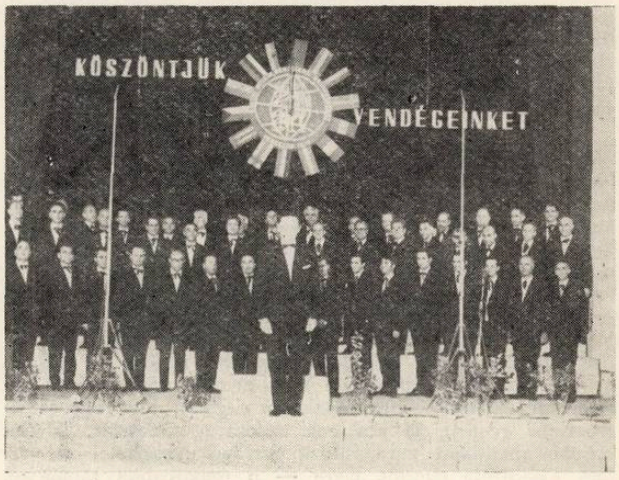
Silvia Marcovici

Ultimii ani au reprezentat pentru violonista Silvia Marcovici o perioadă de formare și consolidare a talentului și măiestriei instrumentale de o excepțională importanță. Datele de bază ale talentului ei violonistic — temperamentul ardent, calitatea deosebită a tonului, tehnica naturală de o mare agilitate și strălucire conturează actualmente un profil muzical pregnant bine individualizat. Cert rămîne faptul că Silvia Marcovici participă nemijlocit din punct de vedere temperamental, trăind cu ardoare, fiecare moment al actului interpretativ. Și, desigur, tocmai din această cauză interpretei îi lipsește deocamdată discernămîntul stilistic pe care numai perspectiva unei lucide detașări față de litera partiturii îl poate conferi actului interpretativ. A reieșit, în acest sens, ca fiind pregnantă nonconcordanța dintre alcătuirea programului — un ciclu de sonate de Mozart, în sol minor, de Brahms, în re minor și Franck, toate solicitîndu-l în primul rînd pe muzicianul intelectual — și posibilitățile actuale ale interpretei de a contura stiluri diferite, lumi sonore diferite, de a le pătrunde în direcțiile lor esențiale. Și, desigur, tocmai dobîndirea acestei versatilități interioare, înlăturarea monocromiei expresiei, a atitudinii uniforme în abordarea unui repertoriu atît de divers, dar, mai presus de aceasta, discernarea și redarea sensurilor specifice ale textului abordat, constituie obiective importante pe care interpreta trebuie să le urmărească în etapele următoare ale evoluției ei. Temperament prin excelență solistic, Silvia Marcovici trebuie să învețe să pătrundă și semnificațiile tainice, poate mai puțin evidente, deloc spectaculoase, dar deosebit de bogate, de complexe, și mai ales formative pentru un viitor muzician, ale repertoriului de muzică de cameră.

DUMITRU AVAKIAN

Corul „Gheorghe Danga"

Înființat în anul 1957, din inițiativa profesorului Jean Bănescu, Corul bărbătesc *Gheorghe Danga* al Casei de Cultură „Nicolae Bălcescu" din Capitală a dobîndit elogioase aprecieri cu prilejul unor concursuri naționale și internaționale (Premiul I și titlul de *Laureat pe țară* și premiul de interpretare al Radioteleviziunii Române — 1969 —, „Medalia de aur" la „Festivalul de Folclor al Țărilor Balcanice și din zona Mării Adriatice" — 1962, „Medalia de argint" la Concursul și Festivalul Internațional *Bella Bartok* — 1970 ș.a.).



Corul „Gheorghe Danga" la Concursul și Festivalul „Bella Bartok" — Budapesta 1970

De curînd, a avut prilejul verificării posibilităților sale interpretative, evoluînd pe podiumul Ateneului Român. Un public entuziast a aplaudat un program variat în care au fost incluse lucrări aparținînd repertoriului universal și din creațiile compozitorilor români, sub competenta conducere a dirijorului Anatol Goreaev-Soroceanu, actualul îndrumător al formației. Cele 20 de piese prezentate, au evidențiat simpatia coriștilor și dirijorului îndreptată către lucrări pătrunse de un larg suflu melodic și armonic, de sprinteneala și lirismul prelucrărilor folclorice, sau de vibrația repertoriului cîntecelor patriotice. Am ascultat de pildă, într-o interpretare convingătoare, plină de dăruire, *Mama* de Ioan D. Chirescu, *Pui de Lei* de I. Brătianu, *Pămînt străbun* și *Mioriția* de M. Neagu, cunoscutele prelucrări *Sîrba în căruță* și *În poeniță* de Gh. Danga, sau lucrări de dată mai recentă ca *Cine gustă doru-ntîi* de S. Sarchizov, *Cîntec de jale* de D. Popovici, *Cimpoiul* de D. Stelian, *Sună codrii fremătînd* de V. Timiș, *Madrigal* de L. Paceag, alături de cor din opera *Ernani* de Verdi, *Imnul nopții* de Rameau, *Serenada* de Brahms ș.a. programul încheindu-se apoteotic cu două fragmente din oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu.

Dirijorul Goreaev a impulsionat interpretărilor nuanțe dinamice, variate, în raport cu exigențele lucrărilor. Acompaniamentul pianistic a fost susținut cu discreție de Cornelia Sibiceanu. Cei patru soliști ai formației (Alex. Vîrgolici, I. Bulgaru, Vl. Gheorghiu și N. Deculescu), au adus un plus binevenit de diversitate interpretativă.

Asemenea manifestări ale artiștilor amatori, pe care prima scenă muzicală a țării, Filarmonica „George Enescu" *a început să le găzduiască cu consecvență, au darul de* a stimula și pe viitor izbînzi artistice de prestigiu ale acestora.

C. R.

Viața muzicală la Tîrgu-Mureș

Deosebit de chibzuit alcătuite, fără a se face excese de repertoriu, fără a se supraaglomera programul, „Zilele muzicale tîrgu-mureșene" au avut totala adeziune a publicului. Silvia Marcovici a cîntat *Concertul în Re major de Brahms*, acompaniată de Filarmonica de stat din localitate ; Filarmonica din Cluj dirijată de Emil Simon, Orchestra de cameră din Cluj condusă de Mircea Cristescu au adus acea binecunoscută notă de seriozitate, de profesionalism, la impresionanta orgă din Palatul culturii, Josef Gerstenengst, a interpretat Buxtehude, Messiaen, Porfetye ; au fost prezente și Orchestra de cameră din Tg. Mureș, Formația de muzică veche a Radioteleviziunii dirijată de Ludovic Baci.

Tîrgumureșenii au dorit ca la această primă ediție muzicală să fie oferite opusuri cunoscute, piese de valoare din literatura românească și universală în interpretări remarcabile, pe care melomanii să dorească să le audieze, care să constituie într-adevăr „evenimentul muzical" ; nu au vrut să închege un festival „formal", ci o sărbătoare a muzicii. Și dacă sălile au fost neîncăpătoare, aceasta este unul din categoricele argumente pentru propensiunea publicului către manifestările de reală valoare. În Cetate, am ascultat Messias de Händel. Rareori programat, datorită întinderii, gradului ridicat de dificultate, oratoriul a căpătat de data aceasta sub bagheta lui Szalman Lóránt — un muzician exigent, atent la corectitudinea redării, la atacarea exactă a sunetelor, la unduirea nuanțelor, care refuză artificiile baghetei și preferă indicațiile simple, clare — o remarcabilă tălmăcire. „Messias" a fost scris de Händel, atunci cînd acesta, în plină maturitate și-a dat seama că cele 46 de opere ale sale aveau un ecou mai mult decît precar, cînd uriașa sa muncă de sintetizare a stilurilor contemporanilor nu era apreciată. Messias venea ca o modalitate de a se adresa cît mai direct auditorilor, un limbaj alegoric în care vorbește de fapt de speranță, de elan, de acel nevăzut al exigenței : o permanentă meditație, o retorică impresionantă, depănată de arii, de vibrantele coruri, de recitative, apoi puterea descriptivă a orchestrei. Corul pregătit de Fejer Elemer, soliștii, au compus fidel atmosfera fiecărui „număr" al oratoriului. Astfel la Martha Kessler — excelentă interpretă a partiturilor clasice a muzicii vechi ca și a literaturii moderne — actul interpretării a fost și de data asta exemplar privind intelectualizarea atitudinii ; soprana Virginia Manu s-a distins prin acuratețea emisiei, dozarea rafinată a dramatismului, înțelegerea fineței „vibrato-ului" händelian ; pentru baritonul Gheorghe Crăsnaru, paginile de oratoriu, ale marilor opusuri vocal-simfonice își aduc o prețioasă experiență, posibilitatea de a se etala ca un complet și profund interpret ; tenorul Nicolae Andreescu, deși mai puțin stăpîn pe limbajul scriiturii vocale de oratoriu, a căutat să fie corect în dificilele recitative... „Messias" de Händel în încheierea „Zilelor muzicale tîrgumureșene" a fost o indiscutabilă opțiune pentru paginile de mare anvergură, pentru autentica tălmăcire.

Evenimentul „muzical" nu este întîmplător la Tîrgu Mureș ; este de fapt o continuare firească, o încununare a eforturilor care se depun de-a lungul stagiunii. Peste 60 la sută dintre auditorii concertului de duminică și respectiv la reluarea de luni seara — sînt elevi. Profesori de muzică ca Hortensia Silvas, Hallăr Silvia țin o permanentă legătură cu Filarmonica, preiau în cursul orelor de clasă „prezentările" care se fac în cadrul concertelor. Părerea muzicienilor răspunzători de educația artistică a tineretului din acest oraș, de altfel unanim împărtășită, este însă că nu numai concertele educative sau ciclurile de concerte-lecții sau programele susținute la Aula universității pot rezolva această problemă. Deși tineretul răspunde în general acțiunilor pe care Filarmonica le inițiază în acest sens, se remarcă o anume îndeplinire a planului didactic de către unii profesori de muzică în limitele minimului necesar, fără preocuparea, fără efortul de a trezi cu adevărat interesul elevilor pentru valorile muzicii. Astfel, sînt unele școli care participă întîmplător la programele de concerte-lecții. Fără îndoială că și prezentarea total nesatisfăcătoare a obiectului „Muzica" în școli de la manuale pînă la conceperea lecțiilor, constituie de asemenea unul din obstacolele împlinirii culturii muzicale a tineretului. Pentru stagiunea care urmează, forurile de cultură din oraș și-au propus o cît mai fructuoasă activitate, un interesant program de concerte educative care să exemplifice pe larg : curente, stiluri, specific de creație, forme, ansambluri din istoria muzicii, pagini de mare sensibilitate ale artei sunetelor.

La Tîrgu Mureș membrii filialei de creație își spun un important cuvînt în muzica românească. Numai în această stagiune s-au ascultat în primă audiție *Suita piccola, Dansuri de pe Mureș* de Zoltan Aladar, *Bocetul* de Szabo Csaba, *Preludiu, Fugă și Postludiu, Cîntece de vitejie* de Boldiszar Csiky, spectacolul *Floarea purpurie* de Matei Kosma... Permanenta preocupare a compozitorilor din Tîrgu Mureș de a propune mereu publicului spre audiție lucrările lor cele mai noi, lucrări de calitate (așa se explică, pentru diversificare și dorința abordării în cadrul *Zilelor muzicale* numai a repertoriului românesc consacrat și a celui universal) este deosebit de lăudabilă. Au putut fi ascultate de asemenea și lucrări de Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan, Doru Popovici, Wilhelm Berger. La Odorhei și Sighișoara numărul abonaților (peste 300) dovedește că stagiunile permanente ale Filarmonicii tîrgumureșene nu sînt lipsite de interes. Așadar, Filarmonica, nu uităm Ansamblul Artistic „Mureșul", construiesc cu intensitate viața muzicală a orașului. Ne-am întrebat : cum a evoluat față de anii trecuți acel excelent cor de copii condus de Josef Birtalan care uimea prin muzicalitate și precizie ? Am aflat că de doi ani consiliul de pionieri a primit sub tutelaj această formație ; tot doi ani repertoriul a rămas neschimbat ! A fost confirmată valoarea lui recent la Belgrad cînd i s-a acordat premiul I, dar spectacole, concerte nu au mai fost programate ! Credem că forurile de cultură ale orașului ar putea să mediteze la soluții mult mai eficiente în privința îndrumării acestui cor de copii, a colaborării lui cu specialiști coregrafi de la ansamblul artistic, cu muzicieni.

Dacă situația neclară a formației amintite, activitatea mai puțin „prezentă" a profesorilor de muzică pentru educația tineretului țin de măsurile forurilor locale, de interesul lor pentru prestigiul cultural al orașului, problema „soliști" depășește acest cadru. Aflăm că C.S.C.A. este preocupat de afirmarea tinerilor soliști. Sînt programați, de altfel ca la toate filarmonicile din țară tineri muzicieni. Astfel, Ilinca Dumitrescu, Valentin Hîrsu... au fost o reală surpriză pentru publicul tîrgumureșan. Mulți însă dintre cei indicați de C.S.C.A. nu s-au confirmat ca soliști cu aptitudini. Poate că Direcția muzicii ar trebui să audieze mai des tinerii interpreți în vederea propunerii lor pentru concerte, în același timp avînd prilejul împrospătării „listei" pe care o deține în prezent. Tot atît de dificilă este situația „soliștilor" de peste hotare. Nu o dată ARIA nu și-a rezolvat contractele, soliștii, dirijorii fiind înlocuiți în ultima clipă de pe afișele de concert.

La Tîrgu Mureș un grup de muzicieni de talent cu sprijinul efectiv al Comitetului județean de partid concep o pregnantă viață muzicală ; compozitori, critici muzicali (amintim pe Bujor Dânșorean, Cristina Morariu, Ladislau Birek) pot și trebuie să-și spună cu promptitudine cuvîntul, dat fiind experiența lor profesională. Tîrgumureșenii spuneau că odată cu festivalul amintit s-a născut o nouă tradiție. Este o certitudine însă că nu numai festivalul înseamnă pentru acest oraș tradiție ci însăși dorința unei efervescente vieți muzicale.

SMARANDA OȚEANU

Lotrul—Porţile de Fier—Valea Jiului

Mediul natural, plin de verdeaţă, cu apă cristalină şi stîncă sălbatică, situat între depresiunea munţilor Latoriţei şi Parîngului, a atras întotdeauna pe iubitorii peisajelor montane. Poziţia sa geografică, la încrucişarea drumurilor naţionale Sebeş-Novaci şi Brezoi-Petroşani, sau la întîlnirea hotarelor dintre judeţele Vîlcea, Sibiu, Hunedoara şi Gorj, a făcut ca vizitatorii acestei splendide văi, din timp bătrîn, să fie destul de numeroşi.

Cu cîţiva ani în urmă, Voineasa era un mic cătun, un oarecare punct, la care era greu de ajuns şi doar marii îndrăgostiţi de liniştea firii se încumetau să străbată această cale. Azi, aici îşi are sediul comandamentul constructorilor viitoarei hidrocentrale, care va însuma în final o putere de 510 megawaţi, adică mai mult decît energia pe care o dau ţării „surorile" sale mai vîrstnice, hidrocentralele de la Bicaz şi Argeş la un loc. Am vizitat Bicazul an de an, de la începuturile lui şi l-am văzut înălţîndu-se puternic. Îl ştiu de la prima baracă situată la Izvorul Muntelui, în care am dormit alături de compozitorul Dragoş Alexandrescu şi poetul Dumitru Vasilescu-Liman, împreună cu directorul viitoarei construcţii şi primii 40 de muncitori. Am fost de faţă, peste ani, la tăierea panglicii inaugurale a barajului. Am simţit emoţia plimbării cu vaporaşul, pe marele lac de acumulare, ştiind că la 60 de metri adîncime se află locurile pe care le străbătusem cu piciorul, sau gurile de aducţiune ale apei, în care intrasem să cunosc munca minierilor ce sfredeleau muntele, pentru a trasa viitorul drum al Bistriţei, către turbinele instalate departe, la 5 km, la Stejar. Mai tîrziu, am văzut barajul în arc de la Sadu, care marca un plus de modernitate în concepţie, sau impunătoarea construcţie de la Vidraru. Cunoşteam deci, destul de bine, felul în care se ridică o hidrocentrală. Dar, Lotrul întrece orice închipuire, orice realizare a noastră în acest domeniu.

Cu ani în urmă poposisem la Brezoi, şi apa limpede a Lotrului m-a îmbiat la scăldat, iar muntele la contemplarea firii. Încercasem să merg mai sus, spre Obîrşii, dar curînd am renunţat, drumurile fiind mult prea precare. Este, de aceea, lesne de închipuit mirarea ce m-a cuprins, cînd în locul vechiului drum de care, am intrat pe panglica şerpuită a unei moderne şosele, ce urcă mereu printre pădurile de molid. La 25 km de Brezoi ne întîmpină o uriaşă poartă festivă, deasupra căreia litere mari ne arată că intrăm pe locurile în care muncesc constructorii tineri : ne aflăm pe *Şantierul Naţional al Tineretului, la durarea Hidrocentralei de pe Lotru.*

Am stat de vorbă cu muncitori, cu maiştri şi ingineri, cu comandanţi ai brigăzilor de tineret. Este imposibil să nu te simţi entuziasmat de curajul, dîrzenia şi abnegaţia cu care aceşti oameni au înfruntat vitregiile naturii, pericolele inundaţiei care ameninţa toate realizările lor, de lupta cu arocamentele, sau cu tasarea argilei la barajul de la Vidra. Este deci absolut normal să-mi amintesc mereu de oamenii întîlniţi, de faptele lor, să-i dau ca exemplu.

Lucrările Hidrocentralei de pe Lotru sînt dispuse pe 7 şantiere, Voineasa, Vidra, Cimgetu, Petrimanu, Lotru aval pompare, Jidoaia — pompare, Mălaia — galeria de fugă, fiecare dintre ele avînd mai multe loturi dispuse toate pe sute de kilometri. Desigur, toate sînt la fel de importante, dar atrage atenţia — în mod special — *şantierul barajului de la Vidra,* precum şi şantierul uzinei subterane de la Ciungetu. Pentru a urca la Vidra şi azi încă, e destul de dificil. Pentru aceasta trebuie maşini puternice, cu mulţi cai şi dublu diferenţial. Doar ele se pot încumeta să ia pieptiş muntele, pe cărări primejdioase, printre gropi, noroi şi grohotiş. Dar, la început nu au existat nici măcar cărările. Cum au ajuns deci, *Belazurile,* maşini de 27 tone încărcătură utilă. *Tatrele* de 12 tone, tocmai în inima muntelui? A trebuit creată o şosea forestieră, la care buldozerele şi-au adus contribuţia din plin. Dar, la un moment dat, acestea au fost oprite de stînci uriaşe, prăvălite de ape cine ştie de cînd, tocmai în drumul lor. Cincizeci de oameni, cincizeci de eroi, în mare majoritate tineri, au muncit o iarnă întreagă la temelia barajului, în zona nucleului de argilă, curăţind şi amenajînd versanţii abrupţi, spînzuraţi de frînghii şi parapete, sub suflarea năpraznică a viscolelor. Buldozerele trebuiau neapărat să vină în sprijinul muncilor de consolidare. Şi atunci, o altă echipă de 15 tineri, constituiţi într-o adevărată „brigadă de şoc", s-au angajat să urce pînă sus, prin zăpezile răvăşite de viscole, prin locuri necălcate de om, furtunul greu de aer comprimat, necesar „puşcării" stîncilor. 16 ore, din zori pînă noaptea tîrziu, cei de jos au aşteptat şuieratul puşcăturii, care — în final — a venit, vestind că drumul e liber. Au fost cincispreze tineri anonimi, oameni obişnuiţi, care povestesc azi cu simplitate firească faptele lor eroice.

Uzina subterană este situată în partea opusă Barajului, la Ciungetu, cale de 10 km de la Voineasa. Pentru a se ajunge la un sub-nivel de circa 200 metri, s-a creat o şosea-tunel care intră în adîncurile pămîntului. Pe acest drum, tractoare uriaşe au adus, părţile componente ale primei turbine. De la înălţimea intrării, priveşti fermecat cele trei nivele ale uzinei (fiecare nivel putînd cuprinde un bloc de patru etaje) în care vor năvăli apele. Apa va străbate muntele, de la marele lac de acumulare de la Vidra pînă la Ciungetu. Ajunsă aici, ea va intra pe o galerie verticală lungă de 1 200 m, numită „galeria forţată", care va imprima apei o cădere cu forţă de uriaş, dîndu-i putere să mişte cu uşurinţă palele turbinei. Şi cînd ne gîndim că pe fiecare pală a turbinei pot sta comod 10 oameni... Din turbină, apa va ieşi pe o altă galerie, numită „galeria de fugă", va străbate 5 km de drum şi se va vărsa în vechea sa albie, reluîndu-şi cursul normal. Cititorul îşi poate lesne închipui ce lucrări colosale de minerit, de montare şi sudură a coloanelor, de consolidare a galeriilor şi boltelor, de mutare pur şi simplu a unui munte, s-au efectuat aici. Am privit două din cele 16 000 mîini harnice de muncitori care lucrează pe acest şantier, două mîini cu palmele bătătorite care ţin strîns ciocanul pneumatic, şi am putut să-mi dau seama cum de la o mică gaură de perforare s-a născut acest colos. Şi, la chemarea muncitorilor de a mai veni pe şantier, la invitaţia făcută de conducerea hidrocentralei tuturor compozitorilor de a se inspira din munca fără preget a constructorilor, mi-am luat în gînd angajamentul ferm de a scrie despre Lotru, despre împreunarea omului cu natura, despre îmblînzirea şi folosirea forţei sălbatice a apei, despre iureşul producţiei şi al visării la viitorul luminos al patriei noastre socialiste !

Epopeea Dunării

Porţile de Fier ! Cîte plimbări am făcut — în timp — pe aici, privind manevra primejdioasă a şlepurilor printre stînci, vizitînd Ada-Kaleh, de cîte ori am tresărit uitîndu-mă la curgerea molcomă, dar plină de tainice puteri, a Dunării... Azi, Ada-Kaleh-ul a dispărut sub apele înălţate de mîna omului. Din Orşova, din vechea aşezare, se mai văd doar coroanele copacilor care ies din apă, la noul mal. Ele amintesc că pe acest loc buldozere şi tancuri au dărîmat vechile case, iar constructorii au ridicat pe deal altele, mai mîndre, mai moderne şi mai luminoase. Viaductele au luat locul vechii căi ferate, iar o şosea splendidă uneşte Turnu Severin, capitala judeţului Mehedinţi, de Orşova şi Herculane. Podul de peste Dunăre, leagă strîns popoarele Iugoslaviei şi României, fiind — parcă — o continuare a construcţiei lui Apollodor din Damasc. Iar barajul, ecluzele, uzina cu 10 nivele, constituie noul veşmînt al Dunării, toate izvorîte din forţa celor 10 000 de constructori tineri, veniţi din toată ţara pe marele Şantier Naţional.

Hidrocentrala de la Porţile de Fier este prima construcţie de acest gen, la noi în ţară. Spre deosebire de celelalte hidrocentrale, în care apa pătrunde în turbine *prin cădere*, forţa fiind dată nu de debit ci de viteză, aici, marea masă a apei — deci forţa prin debit — intră direct în camera cu pale. Puterea este foarte mare — datorită masei enorme — şi întrece energia declanşată prin cădere, a rîurilor de munte, pentru care se construiesc guri de aducţiune, galerii forţate etc. Cu alte cuvinte, oprită şi înălţată la noul pod, Dunărea pătrunde direct în uzină, fireşte prin diferite canale, punînd în mişcare turbinele, transformîndu-şi energia sălbatică în energie electrică controlată, plecînd apoi pe firul ei, molcom, aşa cum merge fără încetare de secole. Iată-ne însă şi *în faţa modernelor ecluze de pe malul românesc*, recent date în exploatare. Priveşti şi te minunezi. Nivelul apei scade sau se ridică la comanda turnului de control. Odată cu apa, vapoarele care staţionează în ecluză se înalţă sau coboară, după direcţia în care merg, în amonte sau în aval. Pe pod, la mare înălţime deasupra nivelului apei, stau în aşteptare macarale păşitoare gigantice, gata să intervină în ridicarea buştenilor, lemnelor, ori a altor obiecte aduse de fluvii, nepermiţînd astfel blocarea marilor site prin care intră Dunărea. Iarna, gheţurile şi sloiurile sînt deblocate printr-o instalaţie specială, un fel de poartă pe scripeţi care alunecă în jos, lăsînd o anumită cotă a apei să se scurgă deasupra, în aval, care ia odată cu ea şi gheaţa. Totul, absolut totul a fost prevăzut cu o deosebită minuţiozitate, pentru ca instalaţia cea mai de preţ a întregii construcţii, uzina hidrocentralei, să fie ferită de cel mai mic neajuns şi procesul de producţie să decurgă astfel nestingherit.

Iată-ne deci în faţa uzinei, care a fost construită pe locul unde altă dată era împărăţia Dunării. Ea a fost înzestrată cu 6 agregate de mare putere. Atunci, lucrările de la Hidrocentrala — Porţile de Fier vor lua sfîrşit, ultimii constructori şi montatori plecînd pe urma tovarăşilor lor, care au şi deschis alte şantiere la Sebeş, pe Olt, sau în alte părţi. O vizită în uzină este absolut impresionantă. Curăţenia de cristal te izbeşte la tot pasul. Cobori două nivele (fiecare etaj are o lungime de circa 200 m şi o lăţime de aproximativ 25 m în care sînt dispuse numeroase încăperi) şi intri în camerele de comandă şi control. Zeci de aparate sînt supravegheate de cîţiva oameni, exemplificînd prin aceasta gradul înalt de automatizare de aici. După alte două etaje dai de arborii turbinelor, care se învîrtesc cu un zgomot asurzitor. Mai cobori, încă şi te afli lîngă marile rotoare, generatoarele de curent. În sfîrşit, după alte patru nivele, te afli sub Dunăre. Deasupra ta auzi cum masele enorme de apă se prăvălesc peste palele turbinelor, mişcîndu-le cu o viteză ameţitoare. Lucru curios. Deşi auzi clar desfăşurarea acestei cumplite lupte între natură şi maşină, nu eşti îngrijorat. Te simţi ca şi cum ai controla această luptă, simţi satisfacţia că eşti stăpînul elementelor dezlănţuite şi că le captezi energia. Iar betonul te apără de furia lor. Betonul acesta solid a fost durat pentru vecie, de mîinile harnice şi pricepute ale tinerilor constructori. Dunărea nu numai că s-a îmblînzit, dar îl ajută acum pe om ! Natura a fraternizat cu omul în anii socialismului ! Şi, ieşind iar la suprafaţă, respirînd cu nesaţ aerul proaspăt, nu se poate să nu te gîndeşti la aceia care şi-au jertfit viaţa în lupta cu natura, la constructorii căii ferate. Trecînd pe lîngă „Viaductul Eroilor", călătorul trebuie să-şi amintească faptul că frumuseţile dăltuite, întîlnite în calea sa, precum şi această gigantică construcţie o datorează unor tineri, unor eroi care au părăsit cu bună ştiinţă aşezările lor, pentru a veni aici, la chemarea Partidului şi a da ţării un mare surplus de energie, miliarde de tone de „cărbune alb" !

Cîntecele Jiului

Primii paşi prin Valea Jiului, i-am făcut încă din anul 1952. Am stat, atunci, o lună de zile, cu aceia care aveau să devină Eroi ai Muncii Socialiste, minerii fruntaşi Haydu Iuliu din Petrila şi Kopetin Géza de la Lonea. M-am încumetat să intru cu ei în adîncurile minei, să cunosc măruntaiele pămîntului. Să văd aievea caii orbi ai lui Zola, să simt greutatea ciocanului de perforare, să miros acel praf de siliciu, neiertător cu minerii care lucrează la galeriile de înaintare, sau să mă tîrăsc de-a buşilea în căldura abatajului de cărbune, unde oamenii nu se mai recunosc din cauza prafului negru ; dar vezi la ei, pe lîngă şiroaiele de sudoare, energia şi dîrzenia pentru împlinirea şi depăşirea planului de extracţie. Abia atunci am înţeles ce înseamnă a se defecta „colivia" şi puterea care sălăşluieşte chiar într-un om slab, la dorinţa de a vedea lumina zilei cît mai repede, urcînd, mai binezis căţărîndu-te pe mii de trepte verticale, cu apa curgîndu-ţi pe cap şi pe umeri. Tot atunci am simţit, pentru întîia oară, suflul morţii, văzînd cum pîlpîie lampa de control la întîlnirea cu temutul şi foarte periculosul metan. Da, aceste amintiri stăruie mereu în mintea celui care a intrat, cu mulţi ani în urmă, în minele de cărbune. În adîncuri, dispariţia ciocanului de perforat piatră şi înlocuirea lui cu furtunul de apă, eliminîndu-se deci pericolul silicozei. Amenajarea modernă a galeriilor, luminate, cu un aer împrospătat continuu şi, odată cu aceste condiţii, mai multe bunkere de cărbuni, încărcate şi transportate automat. Blocuri moderne de locuinţe te întîmpină azi, în toate aşezările minierilor din Valea Jiului, cu termoficare şi apă caldă la discreţie, apartamente mari şi frumoase în care cel ce scoate cărbune duce o viaţă comodă şi tihnită. Aceasta este noua Vale a Jiului. Iar existenţa unei Case de Cultură a Sindicatelor, cu una dintre cele mai moderne linii de arhitectură, excepţional de interesantă şi elegantă ca dotare şi decoraţii interioare, constituie simbolul culturii, făclia care a poposit şi aici, în Vale, odată cu construirea splendidei şosele, tăiată în stînca sălbatică, loc — poate — unic ca frumuseţe între frumuseţile patriei noastre.

Să adaug aici că şi la Lotru, la Severin şi Gura Văii, sau la fiecare exploatare minieră există cluburi moderne, înzestrate cu zeci de mii de volume, televizor, film, radio, biliard, şah şi alte săli pentru educaţie şi destindere ? Mi se pare de prisos, deoarece astfel de dotări au intrat în obişnuinţa ochiului şi gîndirii noastre. Să amintesc despre brigada artistică, laureată pe ţară la cel de al X-lea Concurs, de la Petroşani, de formaţiile nu prea numeroase — dar existente, din Severin şi de la Lotru ? Mi se pare iarăşi de prisos, deoarece încă din 1948, brigadierii de la Salva-Vişeu şi Bumbeşti-Livezeni ne-au obişnuit cu cîntecele lor. Compozitorii, artiştii plastici, scriitorii ori acei care profesează pe alte tărîmuri de artă sînt chemaţi să-şi aducă aminte de aceste fapte, să străbată locurile acestea eroice ale brigăzilor de muncă patriotică.

Iată motivul pentru care sînt pe deplin convins de justeţea chemării adresată de Secretarul General al Partidului, privind necesitatea ca artiştii creatori să meargă pe şantiere, să cunoască truda muncitorului de la cuptoare sau arşiţa dogoritoare de pe ogoare, acolo unde se elaborează şarja de oţel şi pîinea. Poposind în aceste locuri ne vom simţi fii ai poporului, adevăraţii săi slujitori în artă. Ne vom pleca cu respect în faţa muncii lor şi vom fi recunoscători pentru felul în care vom fi primiţi, pentru simpatia şi consideraţia ce ni se acordă. Vom înţelege mai profund că sîntem datori a fi prezenţi în marea bătălie care se dă astăzi pentru producţie şi cultură, că sarcina noastră de căpetenie este să fim rapsozii acestor zile fierbinţi, pe măsura înălţimii şi splendorii lor !

CLAUDIU NEGULESCU

DUMITRU D. STANCU

Dumitru D. Stancu se numără printre muzicienii care se străduiesc cu pasiune să contribuie la afirmarea mişcării muzicale de masă şi a educaţiei artistice a publicului larg.

Activitatea sa dirijorală în cadrul unor formaţii artistice de amatori sau profesioniste, munca de profesor cu experienţă în formarea unor grupuri folclorice au dat roade apreciabile.

Multe din cîntecele sale scrise pentru copii s-au născut din necesitatea de a ilustra în mod practic problemele teoretice abordate la lecţiile de muzică.

În cîntecele dedicate elevilor (cărora le-a consacrat şi manuale, culegeri de cîntece, cursuri practice de solfegii la diferite nivele de dezvoltare muzicală etc.), compozitorul a creat melodii inspirate, înveşmîntate în armonii expresive.

În vederea cultivării şi dezvoltării simţului polifonic la copii, D. D. Stancu a compus un mare număr de canoane la 2, 3, şi 4 voci, cuprinse în două volume. Aceste creaţii, bazate pe imitaţia strictă, se caracterizează prin îmbinarea conceptului polifonic cu cel armonic şi printr-o ritmică variată, prin folosirea frecventă a ritmurilor complementare.

Bun cunoscător al posibilităţilor expresive ale corului a căutat în creaţia sa ca anumite „curbe de efort", cum le numeşte, să nu fie depăşite. Compozitorul a abordat în lucrările sale o tematică variată. *Te slăvim Partid al vieţii, Brăduleţ crescut în munte, Unde-o fi puiul, săracul ?, Tu, Moldova mea, crăiasă,* au intrat în repertoriul multor formaţii artistice profesioniste şi de amatori din Capitală şi de pe cuprinsul ţării.

Un alt capitol al creaţiei sale îl formează prelucrările corale sau pentru instrumente populare. *Foaie verde cimbrişor* constituie un exemplu în acest sens. Compozitorul foloseşte nuclee tematice sugestive sau motive pregnante, caracteristice, pe care le transformă în linii melodice de sine stătătoare, dezvoltîndu-le armonic şi polifonic. Din această categorie de piese amintim : *Cîntec pentru Republică, Povestea unui ciobănaş, Povestea mierlei.* Alteori autorul intervine în melodia populară, conferindu-i o sugestivă înveşmîntare armonică şi polifonică, cum se întîmplă de pildă în *Suita corală nr. 2 „Haiduceasca"* şi *Suita „Pe plaiuri moldovene".*

În prelucrările pentru instrumente populare de suflat, cum este cazul *Suitelor de cîntece şi jocuri vrînceneşti,* este de remarcat gîndirea polifonică, rolul bine definit al instrumentelor şi unele procedee tehnice (canon, pedale suprapuse, formule melodice ostinate, onomatopee etc.), în scopul redării atmosferei populare specifice cîntecului muntenesc.

Caietul de cîntece *Dincolo de crizanteme,* tipărit de curînd la Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, ca şi creaţiile mai recente, reflectă aceleaşi preocupări ale autorului pentru dezvoltarea educaţiei muzicale a tineretului nostru.

SILVIAN GEORGESCU

AGLAIA MIHĂILESCU—TOSCANI

Aglaia Mihăilescu-Toscani se numără printre acei artişti valoroşi şi multilaterali ce au contribuit în mod substanţial la dezvoltarea artei lirice din ţara noastră. Succesele pe care le-a obţinut ca interpretă (pianistă, cîntăreaţă de operă şi operetă) şi apoi ca maestră corepetitoare la unele instituţii muzicale de frunte din ţară, sînt mult apreciate de cei care au cunoscut-o.

Născută la Brăila, la 15 iunie 1889, după terminarea studiilor — în anul 1906 — pleacă la Berlin, unde urmează Conservatorul la clasa de pian a renumitului profesor Martin Krause. În 1908, studentă fiind, debutează la „Beethoven Saal" cu *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven. Participă la toate producţiile din anii următori, susţinînd numeroase concerte şi recitaluri cu piese de Beethoven, Grieg, Liszt, Chopin etc.

Aptitudinile vocale deosebite, o determină ca în paralel cu studiul pianului să urmeze şi clasa de operă a profesorului Nicolaus Rothmühl, dicţiunea şi declamaţia cu Max Reinhardt, ca apoi să se perfecţioneze la clasa de canto a profesoarei Rosa Papier-Baumgartner de la Viena.

După absolvirea studiilor este atrasă de teatrul liric şi obţine numeroase succese interpretînd la „Spiel-Oper" din Berlin diferite roluri din operele lui Mozart, Wagner, Gounod, Bizet, Flotow, Lortzing. De asemenea, ca pianistă, face parte din Orchestra simfonică a Casei de filme U F A (unde sub regia lui Joe Marg este distribuită în filme ca : *Miracolul, Veritas vincit, Un caz ciudat* etc.) dînd numeroase concerte şi recitaluri pînă în anul 1920.

În anul 1913 este angajată la „Deutsches Theater" condus de Max Reinhardt. Succesele obţinute în oraşe cu tradiţie muzicală ca : Franckfurt pe Main, München, Mannheim, Viena, Stuttgart etc. o recomandau ca pe o valoroasă artistă, fiind solicitată şi apoi angajată la „Kammerspiele des Deutschen Theaters" din Berlin, apoi la „National Theater" şi în 1915 la „Friedrich-Wilhelm Stüdt Theater", ca membră a ansamblului condus de compozitorul Paul Lincke, în a cărui operetă *Gri-gri* a obţinut un răsunător succes.

Reîntoarsă în ţară Aglaia Mihăilescu-Toscani susţine, începînd cu anul 1921 numeroase concerte şi recitaluri ; ia parte la marele turneu al Teatrului National şi al Operei Române din Bucureşti în ţară.

Din anul 1929 activează, cu deosebită pasiune, ca maestră corepetitoare la clasele de canto şi operă a Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, unde colaborează mulţi ani cu profesorul Mihail Vulpescu. În această perioadă îşi aduce aportul în formarea a numeroase generaţii de cîntăreţi de operă, dintre care amintim pe Ana Tălmăceanu, Valentina Creţoiu, Arta Florescu, Dinu Bădescu, Zenaida Pally, Şerban Tassian, regizorul Jean Rînzescu şi mulţi alţii.

Aglaia Mihăilescu-Toscani a desfăşurat în decursul celor 50 de ani de carieră o bogată activitate interpretativă şi pedagogică, activitate care o impune printre artiştii de frunte ai artei noastre lirice.

CONSTANŢA OBREJA

RICHARD OSCHANITZKY

(1901—1971)

La 20 iunie a încetat din viaţă compozitorul timişorean Richard Oschanitzky, membru al filialei din Timişoara a Uniunii compozitorilor.

Născut la Sibiu, şi-a început studiile în oraşul natal continuîndu-le — între 1920—22 — la Akademie für Musik und darstellende Kunst din Viena cu Eusebie Mandicevschi şi Joseph Marx şi apoi, între 1923—25, la Conservatorul din Leipzig. Ca dirijor, pianist şi profesor a desfăşurat o bogată activitate în cadrul unor importante instituţii muzicale, dintre care amintim Teatrul de Operetă din Viena, Opera din Stralsund, Opera Maghiară, de Stat din Cluj şi Opera de Stat din Timişoara.

Dintre creaţiile sale, de început, amintim operetele *Miranda, Domnişoara Doctor* şi *Fata din Valea Tîrnavelor*. Lucrările sale de cameră, printre care *Trei Sonatine* pentru pian, *Suita pentru pian*, *Cvartetul pentru coarde* în la minor, *Burlesca pentru fagot şi pian*, *Coruri pe versuri de Lenau* (Schilflieder), *ciclul de lieduri pe versuri japoneze*, ciclul de piese vocale *Völkleinlieder* dovedesc o temeinică pregătire profesională, remarcîndu-se prin melodicitate şi echilibrul formelor. În genul vocal-simfonic compozitorul a creat mai multe lucrări, cum sînt cantatele *Vremuri noi* şi *Friedenslied* (Cînt pentru pace) pentru solişti, cor şi orchestră care, alături de numeroase piese corale, printre care *Grivița, Marea zi a libertăţii* sînt inspirate din realizările construcţiei socialiste din patria noastră.

A compus muzică de scenă pentru numeroase spectacole montate pe scenele teatrelor germane de stat din Timişoara şi Sibiu.

Dispariţia lui Richard Oschanitzky, muzician de aleasă factură profesională a cărui activitate a constituit un preţios aport la viaţa muzicală a oraşului Timişoara, este profund regretată de colegii şi colaboratorii săi.

FILIALA DIN TIMIŞOARA A UNIUNII COMPOZITORILOR

Prezenţe româneşti

● Mesageri ai artei interpretative româneşti — pianişti, violonişti, cîntăreţi, balerini — au întreprins un amplu turneu într-o seamă de ţări din Africa şi Asia. Itinerariul artiştilor români a cuprins astfel centre importante din Algeria, Tunis, Egipt, India, Iran, Liban, constituind un important contact în cadrul dezvoltării relaţiilor de colaborare dintre ţara noastră şi popoare prietene. Un element interesant îl constitue chiar alcătuirea grupului de turneu, prin reunirea unor interpreţi din Bucureşti — pianiştii Dorina Popovici şi Constantin Iliescu, violonistul Nicolae Iliescu, balerinii Gabriela Nicolescu şi Paraschiv Pieleanu de la Opera Română şi Maria Mitrache, Victor Vlase de la Teatrul de Operetă ; din Iaşi — soprana Aneta Pavalache şi tenorul Dumitru Popa ; din Cluj — soprana Sanda Buţiu şi mezzosoprana Georgeta Orlovski de la Opera română ; şi din Timişoara — balerinii Silvia Humăilă, Ion Gîrbă. Grupul de artişti a fost însoţit şi de regizorul Ion Constantinescu, de la Opera română din Bucureşti, susţinînd un program accesibil, alcătuit din lucrări ale repertoriului clasic de operă şi balet, precum şi piese instrumentale şi vocale din muzica universală şi românească. De-a lungul celor 25.000 de km. parcurşi în 77 de zile, ei au fost oaspeţii a 40 de oraşe, susţinînd 59 de spectacole. Ecourile prezenţei lor sînt semnificative pentru buna impresie făcută în faţa publicului. Iată cîteva extrase din articolele apărute pe parcursul turneului : „...acest ansamblu şi-a cîştigat un succes binemeritat în faţa publicului din Alger..." *(El Moudjahid* — Alger) ; „Interpretările tuturor oaspeţilor au arătat valoarea acestor artişti aleşi ...„*(Le progres egyptien* — Alexandria) ; „Partea forte a trupei româneşti este în domeniul operei, demonstrînd nu numai calităţi vocale excelente ci şi o considerabilă capacitate dramatică... balerinii au prezentat cu vervă şi graţie nespusă fragmente din repertoriul clasic şi modern... „*(The indian Express* — Bombay) ; „Oricît de facil a fost programul, membrii ansamblului artistic românesc au dat dovadă de talent, fiecare în domeniul său „*(La République* — Oran, Algeria).

● Invitat să conducă un concert la pupitrul celebrei orchestre Gewandhaus din Leipzig, dirijorul Paul Popescu a repurtat un prestigios succes, ca interpret al muzicii clasice *(Simfonia în Re major, K. W. 133* de Mozart) şi romantice *(Simfonia* de Cesar Franck). Cronicile apărute după concertul susţinut de Paul Popescu elogiază maniera sa interpretativă, analizînd amănunţit calităţile ce l-au impus în faţa publicului din Leipzig, care l-a urmărit pentru prima dată cu această ocazie. „Dirijorul român a produs o impresie excepţională datorită modului clar şi precis în care a condus orchestra, şi a manierei sale de interpretare, pe cît de exactă, pe atît de susţinută de o trăire intensă. *"(Mitteldeutsche Neueste Nachrichten).* „Paul Popescu este un dirijor concis, care cu mişcări economice, dar intens expresive, este în stare să-şi comunice clar şi deplin intenţiile. *„(Die Union).* „De la început, Paul Popescu a impresionat prin interpretarea dată *Simfoniei* de Mozart. El a impresionat prin limpezimea şi cursivitatea cu care a executat această operă a lui Mozart... conferindu-i expresivitatea corespunzătoare printr-o frazare exactă şi o dinamică îngrijită... Faptul că s-a putut trece în mod firesc de la o simfonie transparentă prin ţesătura ei la al II-lea *Concert pentru vioară* de Bartok (solist Ricardo Odnoposoff) a fost din nou un merit al dirijorului, care a înţeles să-şi construiască această lucrare, de la primele măsuri, într-un mod captivant. Într-o interpretare cuceritoare, am ascultat în încheiere *Simfonia* de Cesar Franck. Paul Popescu s-a dovedit şi aici un dirijor superior, concentrat asupra gradării dinamice şi a marilor efecte sonore." *(Leipziger Volkzeitung).*

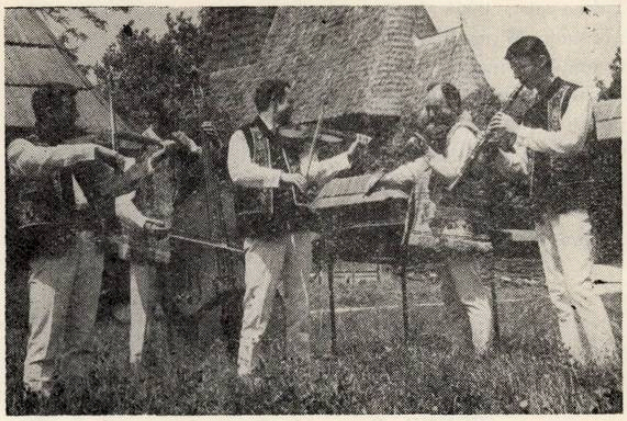
● După turneul de acum cîteva luni, susţinut în cîteva oraşe ale Americii şi Franţei, pianista Liana Şerbescu a fost invitată să concerteze în Polonia (la Bydgoscz şi Torun) şi R. D. Germană (Konstanz am Bodensee Eisenach şi Halle). Repertoriul a cuprins **Concertul nr. 2** de Şostakovici, **Concertul nr. 1** de Chopin, **Concertul nr. 4** de Beethoven şi **Concertul în Si bemol major, K.V. 595** de Mozart. Sub titlul „O pianistă română a cîntat Chopin", ziarul **Sud Kurier** din Konstanz consemnează : „Chopinul cîntat de Liana Şerbescu sună strălucitor, bărbăteşte. Ea evită prin aceasta alunecarea spre un sentimentalism morbid. Sensibilitatea subiectivă îşi are hotarele ei sigure, tuşeul este mlădios, în **forte** fără să fie aspru, în **piano** fără să fie şters... Aşadar, o apreciere foarte călduroasă pentru Liana Şerbescu." ; iar ziarul **Freiheit** din Halle

adaugă, privitor la interpretarea lui Beethoven : „Pianista română a construit părțile extreme și cadența cea mare din Allegro-ul inițial în mod virtuoz și energic, într-un tempo foarte susținut... Foarte interiorizat a răsunat cîntecul meditativ din partea mediană, în dialog cu instrumentele... Suplimentul, un Scherzo de Mendelssohn Bartholdy, a fost, după impunătorul Beethoven, o capodoperă a lejerității cîntului pianistic."

● În R. F. a Germaniei, sub conducerea dirijorului Alexandru Șumski, Filarmonica din Ploiești a prezentat o serie de concerte, în cîteva orașe, repurtînd apreciabile succese, ce demonstrează că și acest ansamblu simfonic s-a înscris pe linia unei afirmări artistice meritorii. Cotidianul **Neue Presse** comentează, ca și alte ziare de altfel, acest turneu, ca o contribuție la *cunoașterea reciprocă și pe plan cultural* : „Oaspeții din România s-au bucurat nu numai de un mare succes, ci și de căldura cu care au fost primiți peste tot, de mulțumirile celor care am putut participa la un eveniment muzical de înalt nivel artistic."

● La sfîrșitul lunii mai, publicul din Pecs (Ungaria) a urmărit cîteva spectacole cu opera **Carmen** de Bizet în interpretarea dirijorului Mauriciu Vescan, mezzo-sopranei Eugenia Voinescu și tenorului Florian Farcaș, de la Teatrul muzical din Brașov. Considerînd aceste spectacole ca manifestări lirice de primă calitate, ce pot fi comparate cu cele mai bune momente ale

Cvintetul instrumental „Frunză verde"



actualei stagiuni, ziarul **Dunântuli Naplo** din Pecs scrie : „Conducerea muzicală a lui Mauriciu Vescan a fost mărturia cunoașterii minuțioase și aprofundate a materialului muzical... Don Jose al lui Florian Farcaș a depășit ca nivel toate interpretările audiate anterior în acest rol... Cîntul Eugeniei Voinescu este bogat în trăire, rezolvările muzicale sînt de bun gust și convingătoare, întreaga creație este în mod vibrant sugestivă și interesantă în ansamblu."

● Un ansamblu de muzică populară românească, reunind sub numele sugestiv **Frunză verde** cinci interpreți binecunoscuți în țară (Constantin Pavelescu, contrabas, Remus Theodorescu, țiteră, Vasile Chirilă, vioară, cobză, caval, Vasile Manda, violă, nai, fluier, Ion Mihăescu, clarinet, taragot, cimpoi) a susținut un turneu de concerte în Franța, în orașele Sainte-Croix, Yverdon, Le Brassus. „Nu poți rezista farmecului acestor muzicieni populari, virtuozi adevărați, perfect cunoscători ai folclorului lor, așa cum nu poți rezista bogăției incredibile a muzicii populare române" scrie **Fan Express**. În orchestră — adaugă **Journal d'Yverdon** — fiecare este solist, dar este mereu acompaniat cu sensibilitate de ceilalți. Nu există o vedetă ; volubilul clarinetist pune tot atîta suflet și în marcarea contratimpilor, cît și în arabescurile solistice. **Frunza Verde**, înseamnă cinci mari muzicieni, care sînt totodată unul singur".

LILIANA CONSTANTINESCU

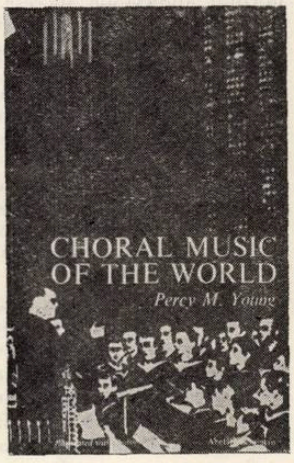
VITRINA PUBLICAȚIILOR STRĂINE

KOTLIAROV, B. George Enescu. Izdanie vtoroe, dopolnennoe. Moscova, Vsesoiznoe izdatelistvo sovețskii kompozitor, 1970, 189 p.

Pasionat cercetător al vieții și operei lui George Enescu, muzicologul sovietic Boris Kotliarov a publicat o amplă sinteză asupra muzicianului român, lucrare care a stat la baza dizertației de doctorat susținută recent la Moscova. Stăpînind izvoarele bibliografice românești, parcurgînd cu conștiinciozitate profesională moștenirea artistică a lui George Enescu, autorul a surprins multilateral personalitatea compozitorului, interpretului, gînditorului, pedagogului, animatorului și artistului-cetățean, situat de cercetătorul sovietic printre marii muzicieni ai veacului (în finalul volumului se încearcă comparații cu I. Stravinski, B. Bartók și K. Szymanovski). Opera este surprinsă paralel cu viața lui George Enescu, analiza adeseori detaliată (se dau citate muzicale ample) dovedindu-se la obiect, pertinentă, judicioasă (subliniază de pildă, momentul apariției *Sonatei a II-a pentru vioară,* accentuează importanța *Simfoniei a III-a,* leagă „tema patriei" — devenită simbol creator după 1918 — de nașterea *Sonatei a III-a pentru pian și vioară, Suitei a III-a pentru orchestră, Impresiilor din copilărie). Oedip* constitue pentru B. Kotliarov un prilej de aprofundare a concepției despre viață, o expresie majoră a „conținutului universal uman" ce l-a stăpînit pe compozitor pînă la *Vox Maris.* Folosește un izvor bibliografic puțin cunoscut (interviul lui George Enescu publicat în *Universul,* nr. 307, din 7.XI.1937) pe care îl supradimensionează. Se știe că George Enescu — frămîntat continuu de încheierea capodoperei sale lirice — a revenit deseori asupra „punctului final" (vezi O. L. Cosma, *Oedipul enescian,* unde se indică după diverse interviuri Tețcani,

Tulcea etc., toate însă anulate de manuscrisul autograf : *„Teţcani, 27 aprilie 1931“).* Concepţia enesciană asupra interpretării muzicii de cameră autorul o aplică concret la analiza *Ciacconei* de J. S. Bach. Preţioase ni se par datele privitoare la turneele artistice în Rusia şi U.R.S.S. Lucrarea se încheie cu lista creaţiei pe opusuri şi pe lucrări fără numerotare. Bibliografia se indică la subsolul fiecărei pagini, deşi poate că şi o sumară bibliografie generală finală asupra lui George Enescu (în afara celei consultate de autor) ar fi oferit o imagine mai completă a surselor informaţionale. De asemenea, dată fiind latura interpretativă enesciană, se impunea şi o discografie selectivă. Monografia muzicologului Boris Kotliarov slujeşte la cunoaşterea muzicianului român dincolo de hotare, contribuţia cercetătorului sovietic înscriindu-se ca un mijloc de cunoaştere ştiinţifică a drumului creator al şcolii muzicale româneşti, în frunte cu cel mai de seamă reprezentant al ei.

YOUNG, Percy M. Choral Music of the World. **Illustrated with photograph and music exampls. London, Aberlard-Schuman, 1969, 207 p.**



O lucrare de sinteză exemplară, perfect documentată, fără citate şi subsoluri, vădind stăpînirea izvoarelor clasice şi contemporane de la înălţimea cercetătorului multilateral informat — este imaginea de ansamblu ce ne-o oferă cunoscutul muzicolog englez Percy Young. Simpla citare a cîtorva titluri de capitole *(Ce este muzica corală ? Fundaţiile, Splendorile Romei, Martin Luther şi muzica, Schimbări de direcţii, Cultul oratoriului, Muzica corală ca forţă socială* etc.) definesc aria investigaţiei istorice, lucrarea înscriindu-se ca o veritabilă frescă a muzicii corale. Autorul insistă asupra cîntului bizantin, gregorian, german-lutheran, englez, precum şi asupra creaţiei renaşterii, barocului, clasicismului, prelungindu-şi analiza pînă în zilele noastre. Nu lipsesc lucrările fundamentale ale repertoriului universal *(Musica sacră* de J. Dunstable, *L'homme armé* de G. Dufay, *Misele* şi *Pasiunile* lui J. Obrecht, O. Lassus, G. Palestrina, F. Anerio, *Psalmii* lui H. Schütz, *Madrigalurile* lui T. Morley, T. Weellkes, *Te Deum*-ul lui H. Purcel, marile piese vocal-simfonice de Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Elgar, Brahms, Orff, Britten, Stravinski, Penderecki), cărora le surprinde esenţa înnoitoare a mijloacelor de expresie. *Glosarul, Indicele* de opere şi discuri, *Indexul* de nume proprii, facsimile de pe documente şi fotografii de formaţii celebre — completează volumul. Din Europa două ansambluri : corul bisericii Sf. Toma din Leipzig şi corul *Madrigal* din Bucureşti. Formaţia românească o apreciază printre cele mai „faimoase“ coruri din lume, Percy Young socotind culturile muzicale vocale din Germania, România şi Cehoslovacia (p. 92) pe prim plan internaţional. Instrument de lucru pentru dirijori (primul capitol — însoţit de schiţe şi desene — se ocupă de aparatul fonic uman, ambitusul şi timbrul vocilor, rolul vocilor de copii în creaţia şi arta interpretativă a evului mediu etc.), volumul muzicologului englez rămîne în acelaşi timp o succintă sinteză pentru istorici.

GATTI, Guido M. şi BASSO, Alberto. La Musica. Dizionario. **Parte seconda (II, I-Z). Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1971, 1583 p.**

Continuînd excelenta ediţie din 1968 (Vol. I, A — K) cei doi laborioşi lexicografi muzicali italieni ne oferă unul din cele mai complete instrumente de lucru indespensabile cercetătorilor istoriei muzicii. Articolele sînt judicios şi echilibrat întocmite, riguros documentate (bibliografia bogată), cuprinzătoare, severe în aprecieri estetice. Muzica românească ocupă poate *cel mai amplu spaţiu* acordat vreodată într-o lucrare enciclopedică străină, informarea amănunţită şi adusă *„la zi“* împrumutînd valenţe ştiinţifice deosebite dicţionarului *La Musica.* Întîlnim astfel nume de compozitori muzicologi şi interpreţi români de prestigiu printre care : Şt. Lakatoş, F. Lazăr, D. Lipatti, E. Mandicevski, Eg. Massini, M. Matzenauer, A. Mendelsohn, C. Miereanu, M. Mihalovici, C. Miculi, M. Mitrea-Celarianu, E. Monţia, B. Moroianu, P. Munteanu, I. Mureşianu, Iuliu Mureşianu, G. Musicescu, L. Gysz-Gmeiner, M. Negrea, Şt. Niculescu, C. C. Nottara, T. Olah, I. N. Otescu, C. Palade, R. Paladi, A. Pann, A. Paşcanu, I. Perlea, I. D. Petrescu, N. Petri, M. Popa, D. Popovici, A. Porfetye, C. Porumbescu, L. Profeta, A. Raţiu, T. Rogalski, I. Scarlatescu, C. Silvestri, M. Socor, A. Stroe, C. Ţăranu, E. Teodorini, S. Toduţă, V. Tomescu, V. Ursuleac, Z. Vancea, Ov. Varga, I. Vasilescu, I. Vidu, A. Vieru, R. Vlad, Ed. Wachmann, V. Zeani, A. Zirra. Desigur, că disproporţia între creatori şi interpreţi este mare, după cum nu lipsesc şi unele mici inadvertenţe. Se remarcă tehnica informaţională modernă a autorilor în toate domeniile (teorie muzicală, organologie, discografie, luterie, ş.a.), cunoaşterea ultimelor rezultate şi descoperiri muzicologice, precum şi echilibrarea articolelor prin reducerea textelor la strictul necesar. *La Musica* de G. M. Gatti şi A. Basso se înscrie printre cele mai complete dicţionare contemporane.

EUGEN VICOS

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

NOTES SUR ENESCO

par PASCAL BENTOIU

Seize ans se sont écoulés depuis la mort de Georges Enesco et anjourd'hui où certaines choses ont été mises au clair, tandis que d'autres semblent devenir de plus en plus confuses, il me paraît opportun d'arrêter un instant notre pensée sur son oeuvre et sa personnalité.

Il n'existe pas encore, à ma connaissance, une étude d'ensemble sur Enesco. On a fait une série d'analyses (parfois excellentes) au sujet de ses principales oeuvres ; on a écrit quelques livres et brochures, le plus souvent d'un ton apologétique ; on a isolé certains aspects plus ou moins significatifs ; et il existe des centaines de chroniques, concernant l'interprète ou le compositeur. Il est vrai que la perspective historique indispensable est à peine acquise dans le temps objectif, et cela surtout à la suite des transformations subies par le paysage musical au cours des vingt dernières années. Je n'ai nullement la prétention de considérer cet écrit comme une telle étude ; je désire simplement noter quelques réflexions qui se sont cristallisées avec le temps et qui pourraient être utiles aux musicologues, lorsqu'ils entreprendront à l'avenir la synthèse nécessaire.

D'habitude, après sa disparition, l'artiste créateur entre un jour ou l'autre dans une sorte de purgatoire de l'oubli ou de l'indifférence, d'où il revient au jour ou ne revient jamais. Il s'efface en quelque sorte de l'horizon immédiat, les préoccupations sont autres, l'idéal esthétique évolue, les nouvelles générations ont la tendance toute naturelle de trouver le disparu un peu vieux jeu, de prendre les éventuels enthousiasmes contemporains pour l'effet du manque de perspective, etc. La plus spectaculaire éclipse à signaler est celle de J. S. Bach ; il est inutile de rappeler ici des détails que tout le monde connaît. Je ne proposerai donc à la réflexion que le cas de Guillaume de Machaut, qui détient sans doute le record de la plus longue disparition temporaire, ainsi que celui de Mozart, resté pendant plus d'un siècle dans une pénombre peu flatteuse pour l'esprit critique du XIXe siècle. Mais c'est justement le devoir de la critique, plus que de faire des prophéties, — le plus souvent démenties ultérieurement par la réalité — ou de chercher à déterminer les directions futures de l'art musical (chose réellement ridicule) d'essayer de revoir les jugements de valeur dans une perspective historique, quand les passions se sont apaisées et quand des erreurs grossières ne peuvent plus être un sujet de fierté pour personne (celles, par exemple, de la critique française au sujet de Brahms et même de Wagner).

La musique roumaine n'a pas eu un Maiorescu, un Ibrăileanu, un Lovinescu, un Călinescu, critiques qui dans le domaine littéraire ont fixé courageusement des critères de valeur et dont le rôle positif peut difficilement être surestimé [1]). C'est peut-être pourquoi l'image générale qu'on se fait d'Enesco est encore aussi confuse. Aujourd'hui le rôle de la pensée critique doit être actif, créateur, car il s'agit — *ni plus ni moins* — de construire une véritable image de l'oeuvre d'Enesco, telle qu'elle devra être présentée et s'imposer à la conscience des auditeurs roumains et étrangers au cours des années à venir.

Disons-le ouvertement dès l'abord : bien que nous ayons dépensé jusqu'ici beaucoup d'énergie et d'enthousiasme, nous n'avons pas mis en valeur l'oeuvre énescienne de la

[1]) Je n'oublie pas les belles chroniques jadis signées M. Jora, A. Alessandrescu, C. Brăiloïu, Em. Ciomac ; mais en Roumanie, la pensée critique du temps n'était pas une pensée systématique, comme c'était le cas en littérature.

façon la plus efficace, ni la plus habile. Nous nous sommes pressés de réaliser une édition et une discographie intégrale, mêlant plus d'une fois des ouvrages occasionnels aux oeuvres réellement significatives, nous avons craint de déclarer peu intéressante la moindre page issue de la main du maître, il nous est arrivé d'égarer ses oeuvres majeures dans quelque recoin obscur de *son* festival, nous nous sommes parfois contentés d'exécutions peu satisfaisantes, nous avons manqué de réalisme en appréciant les conditions de fait où Enesco allait se présenter sur l'arène internationale. Le plus souvent, ces erreurs s'expliquent soit par la vénération aveugle de ceux qui l'ont connu et ont subi la fascination de son écrasante personnalité, soit par un enthousiasme patriotique mal placé, ou encore, plus rarement il est vrai, par un certain esprit de routine. Trop tôt, la critique roumaine s'est crue dispensée de construire (certes sur des réalités, mais je souligne : *construire)* une vraie image d'Enesco et appelée à faire simplement l'inventaire détaillé des paysages pittoresques d'un continent supposé connu et qui en fait ne l'était pas ; nous-mêmes, Roumains, ne le connaissons pas encore — les faits le prouvent — et d'autant moins les autre peuples. Or, je ne crains pas d'affirmer que pendant longtemps encore, il nous faudra *nous occuper uniquement de celles de ses oeuvres qui portent la marque évidente du génie* (même si parfois leur forme est imparfaite) et qui nous sont confirmées comme telles par notre intuition et notre analyse. C'est seulement à partir de ces oeuvres que nous devrons nous efforcer d'établir la typologie d'Enesco compositeur ; et l'image qui en résultera, commentée, approfondie, expliquée dans ses moindres détails, nous devrons la proposer au public roumain et étranger. D'une élaboration adéquate de cette image dépend la trajectoire qu'Enesco parcourra dans la conscience des hommes dans un temps prévisible. J'emploie à dessein l'expression „temps prévisible", dans la conviction que *de toute façon,* plus tôt ou plus tard, la gigantesque image d'Enesco se précisera et occupera une place méritée dans la galerie des grandes personnalités musicales du siècle, place qu'elle est encore loin d'occuper. Mais notre devoir reste de faire tout notre possible pour hâter ce moment.

Ce fut une erreur d'exhumer et d'*offrir au public* (en ce moment) des symphonies écrites au temps des études, des mélodies occasionnelles, des ouvrages d'extrême jeunesse (même si parfois ils portent des numéros d'opus), comme par exemple diverses ballades, fantaisies, impromptus, légendes, etc. L'exemple de la musique allemande, qui ne porte pas grand intérêt à la symphonie et à la sonate de piano de Wagner, aux symphonies de C. M. v. Weber, aux douze (!) symphonies d'école de Mendelssohn, etc., aurait dû nous donner à penser. Une seule oeuvre de maturité fera ressortir le génie énescien avec bien plus d'éclat que toutes ses performances d'enfant prodige. Ces dernières présentent de plus le désavantage d'être faciles à exécuter, et il arrive que les interprètes, pouvant les véhiculer aisément, remplissent leur devoir sacré envers Enesco selon la loi du moindre effort.

Ce fut une erreur de chercher à réaliser une discographie intégrale, quand nombre de ses grandes oeuvres n'existent encore que dans des versions parfaitement dépassées au point de vue technique. Il est inadmissible qu'une oeuvre de l'importance de la *Première suite pour orchestre* n'existe que dans une impression de 1943 (!!) — „reconditionnée", il est vrai, et dirigée par le maître lui-même ; inadmissible que la même situation soit celle des *Sonates de violon,* que *l'Octuor,* le *Dixtuor* et la *Première Symphonie* n'existent qu'en impressions datant déjà de quatorze ou quinze ans. Combien pense-t-on que doive durer la vie d'un disque à notre époque ? Ou bien sommes-nous en train de confondre le magasin de disques avec les archives phonographiques ? Il serait inutile de discuter chaque cas à part, pas plus que certains couplages déroutants d'oeuvres définitives et d'ouvrages de circonstance ou que le répertoire de certains de nos solistes les plus renommés, où les oeuvres d'Enesco ne brillent que par l'absence.

Ces faits que je viens de signaler prouvent la confusion qui règne dans les idées à l'égard d'Enesco.

Reconnaissons d'ailleurs loyalement qu'il n'est pas facile de trouver la clé de cette personnalité extrêmement complexe. En un siècle où la plupart des artistes *faisaient du style,* Enesco *était* style. Ce qui fait justement sa force est, en un sens, à son désavantage. Je me réfère au fait qu'il est impossible de lui appliquer aucune étiquette. Il n'est ni impressionniste, ni expressionniste, ni néoclassique, ni orienté uniquement vers le folklore. Au point de vue technique, il n'a rallié aucun des courants dominants (atonalisme, polytonalisme, modalisme, etc.). Il a eu la force de ne pas se laisser engloutir par aucune mode et de faire purement et simplement *sa musique,* sans se soucier le moins du monde de s'édifier un portrait avantageux aux yeux du public. Au contraire, on dirait qu'il s'est complu à entretenir autour de son oeuvre une ambiguïté un peu sarcastique. Comment s'expliquer autrement qu'il ait gardé dans son tiroir le *Quintette avec piano* et dirigé la peu intéressante *Ouverture de concert,* qu'il ait tenu dans l'ombre la *Deuxième Symphonie* mais insistait pour mettre au programme sa *Symphonie concertante pour violoncelle* (taxée par lui-même de „symphonie déconcertante"), qu'il semblait défier le sens commun en donnant le même numéro d'opus à deux sonates de violoncelle écrites, l'une à dix-sept ans, l'autre à cinquante-quatre ?

La force d'Enesco s'exprime aussi dans le fait qu'en un temps où la couleur était en musique l'élément le plus prisé, il osait proposer des oeuvres intitulées simplement sonate, quatuor ou symphonie. C'est exactement le cas du poète qui a le courage, au jour qu'il est, de publier un volume intitulé „Vers", à un moment où le titre est pour moitié dans la carrière d'une oeuvre. Car en musique plus encore qu'en d'autres domaines, le rapport entre le public et l'oeuvre tend de plus en plus à se réaliser par l'intermédiaire de la presse. Nous assistons au règne absolu de la musique racontée, non pas entendue (même lorsqu'elle est proposée dans la salle de concert !!), que je ne craindrai pas de dénoncer chaque fois que j'en aurai l'occasion. Dans ces conditions, qui pourrait s'enthousiasmer d'un morceau dont le nom n'est ni scientifique, ni grec, ni indien, qui ne comporte pas de symboles mathématiques, ni de chiffres, ni de concepts philosophiques ou de termes

---

[2]) Pourtant les titres ne doivent pas nous induire en erreur ! On doit admirer la façon dont Enesco transforme les patrons traditionnels, et comment chez lui la forme — jamais académique — se plie aux exigences du contenu.

[3]) Ainsi l'image Mozart n'est pas synonyme de la totalité du catalogue Köchel, mais se compose pour nous de quelques dizaines d'oeuvres majeures, et l'image Rossini se réalise de façon *adéquate* d'une sélection plus restreinte encore.

techniques, mais dont le titre confesse simplement son genre ou sa forme, avec une modestie inaccoutumée ? [2])

Il est évident que la meilleure façon d'accéder à Enesco est d'attaquer de front ces citadelles qui portent des noms si peu commerciaux, mais qui renferment un trésor inestimable de sensibilité humaine, servi par une capacité technique musicale stupéfiante. Mon propos étant d'essayer de réaliser une image *vraie* [3]), j'exclus délibérément du paysage énescien (en ce moment pour mon usage personnel, plus tard pour ceux qui se laissent difficilement convaincre, ou qui voient encore en Enesco un objet fragile, prêt à se briser au premier contact), les cinq premiers opus (malgré l'incontestable intérêt historique du *Poème Roumain)* ; que je considère comme son premier chef-d'oeuvre la *Sonate en fa mineur pour violon et piano op. 6 ; que la Symphonie concertante op. 8,* le *Quatuor op. 16,* la *Sonate de violoncelle op. 26 n° 1* et l'*Ouverture op. 32* ne me semblent pas essentielles pour la pensée énescienne ; et qu'enfin je ne désire analyser *aucun* des ouvrages occasionnels (non catalogués), pas plus que les ébauches des oeuvres inachevées.

Je reste en présence de 24 ou 25 oeuvres, la plupart parfaitement finies, quelques-unes encore en un stade relativement non défini (dont la *Deuxième Symphonie* et *Vox Maris),* mais absolument indispensables pour esquisser un portrait du compositeur roumain. Ma conviction est que *ces* oeuvres représentent vraiment Enesco et qu'une politique musicale avisée doit chercher à les promouvoir, et rien qu'elles, dans des conditions de plus en plus soignées, jusqu'au jour où nous pourrons dire — comme Oedipe : „Nous sommes arrivés". Arrivés enfin dans la situation où nous pourrons considérer Enesco définitivement intégré au paysage musical du siècle, et avec son envergure réelle. Libre alors aux fanatiques d'autographes d'exhumer tous les exercices de contrepoint du maître, toutes les mélodies écrites le matin pour être chantées le soir, toutes les ballades et tous les concertos dédiés à ses camarades du conservatoire. Dans la mesure où ceci présentera quelque intérêt. Mais il sera clair alors pour tout le monde que cela n'est ni plus instructif, ni plus patriotique, que d'exhumer, pour la gloire de Richard Wagner, les ouvertures par lui composées à dix-neuf ans.

Deux critères s'imposent, il me semble, dans l'examen de l'oeuvre d'Enesco — la vraie : l'un, historique, l'autre, substantiel, concernant d'un côté la division en périodes, de l'autre, la typologie de la composition. Je commence par aborder le premier.

Enesco a „pris un départ" — en termes sportifs — absolument sensationnel. Abstraction faite des dizaines de travaux du temps des études, souvent enthousiasmants par la preuve qu'ils font d'une grande capacité technique, mais d'un contenu peu original, soulignons une fois de plus qu'à dix-huit ans (!) le musicien signe son premier chef-d'oeuvre. C'est, comme nous l'avons déjà dit, la *Sonate en fa mineur pour violon et piano,* cataloguée sous le numéro d'opus 6, encore aussi fraîche aujourd'hui qu'au premier jour, à 72 ans de son apparition. Heureux moment, certes rendu possible par l'exercice des milliers de pages de musiques écrites auparavant et par la virtuosité technique de l'auteur aux deux instruments, mais renfermant aussi le mystère qui baigne tout chef-d'oeuvre anthentique. Nulle analyse ne pourra jamais expliquer le magnifique équilibre de la forme, la densité de la substance, l'originalité dans le traitement des instruments, la qualité de la synthèse entre l'esprit roumain et l'esprit occidental, et nous sommes forcés de recourir à l'acte de vénération involontaire qu'on accomplit en prononçant le mot „génie". Dès ce moment l'activité d'Enesco prend une tout autre signification, d'abord pour la culture roumaine et ensuite pour l'art musical européen. Nous assistons en effet à l'apparition, à courts intervalles, de nouvelles oeuvres de large respiration, qui parfois n'ont pas l'achevé de cette *Sonate op. 6,* mais n'en sont pas moins importantes et dessinent rapidement le profil d'un compositeur singulièrement original, parfaitement maître de ses moyens, d'une grande virtuosité d'écriture tant dans la musique de chambre qu'à l'orchestre et de plus, ayant résolu le problème ardu d'une synthèse de langage où, — comme Mozart — il en appelle à des suggestions venues tantôt de la zone germanique, tantôt du monde latin, mais pour les mettre au service d'une sensibilité spécifiquement roumaine. Celui qui ne sait détecter dans ses premières oeuvres non pas l'*élément* roumain (que l'on croit trouver d'habitude à des moments isolés, comme par exemple le *Prélude à l'unisson* de la *Suite op. 9),* mais l'*esprit* roumain presque toujours présent, celui-là n'a pas encore trouvé la clé de la personnalité d'Enesco. Un tel auditeur s'appuiera sur les moments explicites en ce sens (les *Rhapsodies,* la *Troisième sonate pour violon)* et perdra de vue le caractère général, roumain, de la musique du maître, en fait le plus précieux, puisque consubstantiel.

Revenons en arrière et souvenons-nous qu'avant d'avoir accompli ses 25 ans, Enesco avait écrit (outre la *Sonate en fa mineur)* l'*Octuor* à cordes, la *Première Suite pour orchestre,* les *Rhapsodies* [4]), la *Deuxième Suite pour piano,* la *Première Symphonie* et le *Dixtuor.* En moyenne une oeuvre importante par an [5]) (exception faite pour la demi-réussite ou le demi échec de la *Symphonie concertante op. 8,* ainsi que pour différents ouvrages plus ou moins occasionnels ; pièces de concours, mélodies, choeurs, divers morceaux de musique instrumentale). On observera dans cette première zone de l'oeuvre d'Enesco un certain nombre de traits distinctifs qui définiront le compositeur pour le restant de sa vie : élégance de la phrase, puissance créatrice des formes, monumentalité, lyrisme débordant, vivacité rythmique, et une impressionnante capacité de synthèse stylistique.

Parvenu à ce moment de l'activité d'Enesco compositeur (début de 1906), le chercheur est forcé de consigner la clôture d'une période hautement productive et l'ouverture d'une seconde (d'une durée de neuf ans environ) à la fin de laquelle il pourra ajouter à la liste des oeuvres strictement trois morceaux : les *Sept chansons de Clément Marot op. 15,* le *Quatuor avec piano n° 1, op. 16* et la *Deuxième Symphonie op. 17,* exécutée en première audition à Bucarest en mars 1915. Compte tenu du fait que le cycle de chansons a été composé très vite (en 1908 à Paris), et que le *Quatuor avec piano* semble être aussi le fruit de deux ou trois mois de travail (son caractère quasi-occasionnel est attesté par le fait que huit jours seulement séparent l'achèvement de l'oeuvre de la première audition), il reste que la seule grande oeuvre de ces

[4]) Certains trouvent de bon ton de faire la moue devant les géniales rhapsodies (je ne saurais dire laquelle je préfère). Les mêmes personnes déplorent le fait qu'Eminesco ait écrit des romances et, de façon générale, considèrent probablement l'adhésion massive du public comme un signe dégradant pour la production artistique.

[5]) Je n'ai pas l'intention de m'occuper de chacune de ces oeuvres. De bonnes analyses existent déjà, ces morceaux sont parmi les plus connus.

neuf ans (1906—1915) est la *Deuxième Symphonie.* Or, cette symphonie compte parmi les oeuvres sur lesquelles Enesco n'a pas dit son dernier mot : il y eut seulement deux auditions successives en 1915, après quoi le compositeur n'a jamais repris la symphonie au cours des dernières quarante années de sa vie.

Singulièrement étrange, cette zone de l'existence d'un compositeur de génie, qui en pleine force créatrice (ne connaît-on pas, entre 25 et 34 ans, les plus magnifiques années de sa vie ?) cesse soudain d'écrire. Certes, on peut trouver des explications, et en premier lieu l'attrait de l'activité internationale de concerts (à cette époque, il s'est manifesté comme virtuose et chef d'orchestre dans la plupart des pays européens qui comptaient dans la vie musicale), ainsi que l'abnégation avec laquelle il s'est dévoué pour fonder le prix national de composition qui porte son nom. Il y a eu peut-être aussi une certaine hésitation dans sa voie créatrice, qui s'ajoutant à la tentation de s'affirmer comme le premier violoniste du monde, aura pu l'éloigner du champ de bataille de la création au cours de cette précieuse période de sa vie. Comme que ce soit (un examen attentif de sa correspondance et des témoignages contemporains éclaireront peut-être mieux cet aspect), il nous reste à constater que pour la carrière ultérieure du *compositeur* Enesco, cette zone de relative inactivité créatrice aura joué un rôle absolument néfaste. Ses premières oeuvres s'étaient imposées de façon foudroyante (en quelques années la *Première Symphonie, l'Octuor,* les *Rhapsodies,* la *Première Suite,* le *Dixtuor,* la *Sonate de violon* ont été jouées en France, Allemagne, Angleterre, Italie, Hollande, Belgique et aux Etats-Unis avec une fréquence qui atteste l'exceptionnel intérêt suscité par le compositeur Enesco). Et voici qu'à un moment où se décidait le destin de la musique européenne (Debussy, Stravinsky, Ravel, Schönberg étaient en pleine activité), ce Roumain de génie semble abandonner le combat, cédant — apparemment du moins — au chant de sirènes de la célébrité de virtuose.

Douloureuse absence, qu'Enesco paiera toute sa vie et qu'il paie encore de nos jours. Dans la conscience du siècle, l'abîme apparent qui s'ouvre entre l'Enesco des *Rhapsodies* et de la *Symphonie en mi bémol* et l'Enesco ultérieur (celui d'*Oedipe* et de la *Troisième Sonate pour violon)* n'a pas encore été comblé. De fait, cette discontinuité est illusoire : *tous* les principaux filons de la personnalité énescienne se retrouvent, mais transformés par le trajet souterrain de sa pensée — dont nous n'avons nul témoignage — et par l'extraordinaire changement que l'expérience tragique de la guerre a apporté à l'homme Enesco. Il n'en est pas moins vrai qu'une brèche de neuf ans (printemps 1906 — printemps 1915) demeure ouverte dans l'activité du compositeur et que la *Deuxième Symphonie,* loin d'être le fruit de la pensée de ces neuf ans, est plutôt la reprise, pleine d'effort et d'incertitudes, d'une voie qui s'était ouverte sous des auspices exceptionnels. Le retour authentique du créateur en pleine forme se produit en décembre 1915, quand il met le point final à l'admirable *Deuxième Suite,* qui *anticipait* les préoccupations néoclassiques ultérieures d'un Ravel, Prokofiev ou Stravinsky. Mais Enesco ne s'attardera pas au néo-classicisme, dont son instinct devait lui indiquer certainement les possibilités limitées et — pénétré par l'immense souffrance humaine de la guerre —, opère la transformation décisive : il devient définitivement lui-même.

Les années vingt le trouveront en plein antagonisme par rapport aux soucis dominants de la musique du temps. Stravinsky, Ravel, Hindemith, Prokofiev, les Six sont décidément attirés par le divertissement et souvent par une investigation technique et stylistique plutôt stérile. En Europe se poursuivent pourtant (souvent dans l'obscurité et l'isolement) les activités les plus substantielles : l'école viennoise, Bartok, Enesco. Tous ont un point commun : ils sont nettement en avance sur la sensibilité de leur temps, ne transigent pas avec la mode et oeuvrent en vertu d'une foi inébranlable en la musique. Pour la plupart, la réparation aux yeux de l'opinion publique s'est produite après la seconde guerre mondiale. Pour Enesco, elle tarde encore. C'est justement à cause de ces conditions absolument spéciales que j'insistais plus haut sur la difficulté de trouver les meilleurs moyens d'imposer l'oeuvre d'Enesco sur le plan international, ainsi que sur le tact et l'infinie sagesse dont nous devons nous pénétrer, nous autres Roumains, pour atteindre ce but.

Avec l'année 1915, nous avons donc conclu la seconde période de l'activité d'Enesco, période que nous pourrions définir comme une grande transition. Les oeuvres importantes de cet intervalle se situent vers la fin et auront été pour le compositeur — j'en suis certain — l'entraînement nécessaire pour une rentrée en pleine forme.

Sur le plan social, la troisième période est dominée par une activité patriotique dévorante, et sur le plan musical par *Oedipe.* Je ne crois pas me tromper de beaucoup en supposant qu'Enesco ressentait comme une expérience personnelle les paroles d'Oedipe : „L'homme est plus fort que son destin". L'homme Enesco avait vaincu son destin, ce destin qui l'attirait vers les satisfactions tangibles et immédiates. Et voici celui qui était probablement le premier violoniste de son temps, doublé d'un pianiste virtuose et d'un grand chef d'orchestre, qui aurait donc pu faire la plus sensationnelle des carrières en réunissant en lui un Kreisler, un Backhaus et un Bruno Walter, renoncer à cette tentation fantastique et choisir la meilleure part de son être : le créateur et le patriote. (Enesco interprète était grand avant tout pour lui-même, Enesco compositeur était grand *pour la culture de son pays).* Après 1918, Enesco fut un virtuose qui négligea de plus en plus son instrument, et par rapport à son éthique d'artiste, il était normal qu'il en fût ainsi.

Cette période, que j'appellerais celle des oeuvres monumentales et dramatiques, s'achève en 1931, quand il parfait l'orchestration d'*Oedipe.* Elle embrasse donc quinze ans, consacrés pour la plupart du temps à l'imposant tryptique constitué par la *Troisième Symphonie, Oedipe* et *Vox Maris* (poème évidemment apparenté aux opus précédents et auquel on signale le musicien travaillant déjà avant 1930). Dans le secteur de la musique de chambre remarquons l'impétueux *Quatuor en mi bémol,* la *Sonate en fa dièze* pour piano et la stupéfiante réalisation qu'est la *Troisième Sonate en la mineur, en caractère populaire roumain, pour piano et violon.* Cette époque spectaculaire de l'activité du compositeur comprend les deux oeuvres qui ont le plus profondément impressioné les contemporains *(Oedipe* et la *Troisième Sonate),* ce qui ne veut pas dire qu'elles aient été parfaitement comprises. Preuve en est l'oubli qui a recouvert *Oedipe* après sa création à Paris en 1936 et le fait que la *Sonate* fut prise pour un morceau coloristique, alors qu'en fait elle était bien autre chose.

De 1931 à 1934, nous assistons à une brève période d'accumulation de forces, parfaitement explicable après les combats grandioses des années vingt. Le nouveau départ pour ce que nous pourrions appeler la période finale (1935—1955), marquée par une prédominance écrasante de la musique de chambre, s'effectuera une fois de plus — fait significatif — par une oeuvre à tendance néoclassique : la *Sonate en Ré majeur pour piano.* Suivent la *Sonate en Do majeur pour violoncelle,* les *Impressions d'enfance,* le *Quatuor avec piano no 2,* le *Quintette avec piano,* le *Deuxième quatuor à cordes,* la *Symphonie de chambre,* et comme oeuvre orchestrale représentative, la *Suite villageoise.* Autant de chefs-d'oeuvre qui renferment l'expérience de toute une vie et parmi lesquels nous pouvons signaler quelques-unes des oeuvres les plus parfaites de l'artiste [6]).

Il m'a paru absolument nécessaire de tenter cette division en périodes de l'oeuvre d'Enesco. Elle expliquera peut-être en partie le fait qu'il soit encore un grand méconnu. Trop souvent, des gens qui ont entendu par exemple la *Première Symphonie,* les *Rhapsodies,* la *Troisième Sonate pour violon* et éventuellement la *Symphonie de chambre* ne parviennent pas à se forger une image tant soit peu unitaire et concluante de l'auteur. Pour celui qui ne connaît pas *toutes* ses oeuvres significatives, Enesco risque de sembler épigonique ou pittoresque dans sa première phase, coloriste dans la seconde et inintelligible dans la phase finale. Tout le monde peut se figurer l'image qu'on aurait d'un Beethoven si nous devrions allier des oeuvres telles que la première et la neuvième symphonie, les sonates de piano op. 31 et op. 106, les quatuors op. 18 et op. 130—133, et s'il nous manquait (grâce à un concours de circonstances particulier) celles qui vont de l'op. 50 à l'op. 90. Evidemment j'exagère, mais il se passe avec Enesco un phénomène de cet ordre, et sans doute n'a-t-on pas encore suffisamment expliqué, les tournants décisifs de son activité créatrice. En échange, nous brouillons le paysage avec une quantité de travaux occasionnels ou scolaires. Où donc l'auditeur le plus bienveillant saurait-il situer des morceaux comme la *Légende pour trompette,* la *Suite en style ancien pour piano* ou les *Lieder* de jeunesse, sans parler des ballades, cantates et autres mazurkas mélancoliques ?

Enesco est bien plus grand que ne le pensent beaucoup de ceux qui le vantent. Si nous voulons vraiment honorer sa mémoire, il convient de le présenter au public par des interprétations, d'une qualité très soignée, des quelque 24 oeuvres représentatives (d'autres en trouveront peut-être 22 ou 26, le nombre importe peu, mais le principe), amplement suffisantes pour contourer de façon convaincante l'image d'un des grands compositeurs du vingtième siècle.

★

J'aborde à présent la seconde partie de ces considérations en marge du *compositeur* Enesco, en tentant de faire sur l'essence même de sa musique quelques observations sinon plus profondes que celles qui ont déjà été faites, du moins plus globales, ayant l'avantage d'une perspective historique élargie.

Enesco n'est pas un conglomérat dont nous puissions extraire, pour les nécessités d'une thèse ou d'une autre, les fragments concluants, mais une personnalité gigantesque où certains moments — disons brahmsiens — ou d'éventuelles disparités ou inégalités prennent une tout autre signification que chez un compositeur de moindre envergure. Il n'est nullement un gamin désobéissant qu'on puisse menacer du doigt pour avoir cueilli des pommes dans le verger du voisin, ni un écolier qu'un maître pédant puisse admonester parce qu'il n'a pas réglé son cahier ou fait des taches d'encre. Je n'ai pas en vue des textes écrits (bien qu'avec tristesse nous puissions trouver de ces attitudes incompréhensives — le terme est trop doux — dans telle ou telle chronique parue à l'étranger ou — comble de l'offense — dans ces ridicules petites notes [7]) qui s'égarent dans certaines histoires de la musique ou dans les dictionnaires de „spécialité"), mais plutôt certains préjugés profondément enracinés (chez nous comme ailleurs, osons le dire), certains haussements d'épaules polis et apitoyés, certaines attitudes de supériorité injustifiable, si ce n'est par un manque total d'information ou même par une information faussée.

Pour ce qui suit, je suppose les oeuvres *connues,* ou du moins l'indifférence et les préjugés (minimisants ou idolâtres) écartés.

En 1931 George Călinescu écrivait : „... Le portrait d'Enesco est le calme de la musique antique ... Dans sa main le violon semble un anachronisme et il nous est bien plus naturel de nous l'imaginer jouant indolemment d'une lyre ancienne. Il y a dans son être une lenteur et une mollesse jamais efféminée, froide comme l'anatomie

---

[6]) Je me permets de croire que grâce à la dernière période où l'équilibre se trouve nettement rompu en faveur de la musique de chambre, celle-ci prend dans l'ensemble de l'oeuvre d'Enesco une importance plus grande que les oeuvres symphoniques. Un destin bizarre fait, par ailleurs, que certaines des principales oeuvres symphoniques du maître aient des chutes de niveau que nous n'observerons jamais dans ses oeuvres de chambre (pourrait-on affirmer que le finale de la *Suite villageoise* soit de taille à lutter avec les trois premiers mouvements ?.) Des considérations de cet ordre ne peuvent éventuellement déranger que ceux qui mesurent la dimension d'un compositeur au nombre d'exécutants requis : il s'agit probablement d'auditeurs qui oublient Scarlatti et Chopin. De plus, je me demande si un chef-d'oeuvre est nécessairement une oeuvre sans fissures, ou plutôt une oeuvre qui nous transforme, nous bouleverse, nous interdit, de repartir tels que nous étions venus. Dans ce dernier sens la *Première Suite,* la *Troisième Symphonie,* la *Suite villageoise* sont évidemment des chefs-d'oeuvre, et le monde serait appauvri par leur absence. Ce qui ne m'empêche pas d'accorder un supplément d'admiration aux oeuvres qui unissent à la force du message une construction parfaite.

[7]) On peut lire ce qui suit dans une encyclopédie de renom : „ENESCO, Georges, Violon., chef d'orch. et compos. roumain (Liveni 1881 — Paris 1955). Elève de Marsick, de Gédalge, de Fauré, de Massenet au cons. de Paris, il fit une grande carrière de virtuose et de professeur (il fut celui de Yehudi Menuhin) ; il vécut la plupart du temps à Paris et écrivit 3 symph., un opéra, Oedipe (1916—33), de la mus. symph., de chambre, de violon et un certain nombre d'oeuvres d'inspiration folklorique".

La même encyclopédie accorde trois fois autant d'espace à André Caplet et un espace 40 (quarante) fois plus grand à Florent Schmitt.

géométrique de la statuaire antique. Tout l'art d'Enesco est là, soit comme auteur, soit comme interprète. Il donne à la phrase musicale l'éclat poli du marbre... Les sons ont de nettes surfaces d'albâtre, les motifs s'exposent, vastes comme un fronton et partout palpite une vibration marine". Le remarquable portraitiste que fut G. Călinescu surprenait ici, avec une intuition inégalable, l'*une* des qualités dominantes de ce musicien de génie : son classicisme foncier. Classicisme en deux acceptations : la première, celle d'un détachement olympien (Enesco n'est jamais la proie de la passion morbide, cette passion qui bouleverse la personnalité et que les Grecs appelaient parfois „hybris" [8]) ; la seconde, celle d'un ancrage dans l'essentiel (couleur et ligne ne sont pour lui que des *moyens* par lesquels il tend à *communiquer*, le monde réel demeure celui des idées musicales — avec tout ce qu'elles peuvent exprimer — et non celui des formes). Pour paradoxal que cela paraisse, je soutiens que l'attitude classique se crée un cadre formel rigide *pour* se consacrer à l'idée, tandis que le romantisme relâche le cadre formel dans le but avoué d'exprimer l'idée avec plus de liberté, mais glisse inexorablement vers les apparences, vers la couleur, le pittoresque et finit peu à peu par perdre de vue l'essentiel. Le classicisme fondamental d'Enesco est en accord profond avec les dispositions psychiques du peuple roumain. Il y aurait toute une étude comparative à faire entre le folklore roumain sur tous les plans et les sommets de notre production cultivée (dans tous les domaines), pour mettre en lumière — comme l'a tenté entre autres Tudor Vianu — ce magnifique équilibre moral, ce classicisme congénital de la spiritualité roumaine. Sous ce jour, il est évident que la modalité tragique, forme suprême de l'équilibre, devient nécessairement l'expression la plus profonde, la plus naturelle de la spiritualité roumaine et que si Enesco s'est attaqué à l'un des grands mythes tragiques, ce fait est bien plus naturel qu'on ne le pourrait croire. (Dans ce même sens, un parallèle entre ce qu'un Stravinsky ou un Orff ont pu sentir et penser sur Oedipe et ce qu'un Enesco a vu dans le même thème pourrait dépasser de beaucoup les considérations de technique musicale).

Si l'attitude fondamentale du compositeur est classique, la modalité qu'il choisit de prédilection pour s'y encadrer est *lyrique*. Il me semble qu'on n'a pas encore assez accentué, craignant peut-être de diminuer cette personnalité complexe, qu'Enesco est avant tout un lyrique, le plus grand peut-être dans la musique du siècle (son seul rival sérieux me semble être — certes sur de toutes autres coordonnées — Anton Webern). Le diapason lyrique d'Enesco est fascinant, il parcourt toute la gamme, de la jubilation la plus sereine à la méditation la plus profonde, évidemment dans le cadre de sa personnalité indéniablement équilibrée. La longueur d'onde sur laquelle s'inscrit le flux lyrique du compositeur est elle aussi très diverse, allant de la grande phrase aux attributs de mélodie infinie (voir le thème initial de la *Sonate en fa mineur, l'Octuor* — avec une mention spéciale pour le finale —, le *Prélude à l'unisson*, etc.) jusqu'à la microvibration la plus subtile *(Quatuor avec piano, Quatuor à cordes no 2*, etc.). La trajectoire parcourue par le compositeur durant sa vie me semble aller d'un lyrisme objectivé, de type populaire (je serais parfois tenté de dire moussorgskien) à un lyrisme-confession qui éclate en plein dans les oeuvres tardives *(Quintette, Quatuor no 2)* pour culminer dans ce qui est peut-être le seul cri de désespoir ayant jamais échappé au musicien : la *Symphonie de chambre.*

Procédant à une division fatalement un peu schématique, j'accentuerais le fait que chez Enesco, environ jusque vers la fin des années trente, le lyrisme n'est presque jamais exprimé de façon directe. Le plus souvent, le sentiment est enchâssé dans une image que l'auteur, ouvertement ou non, se propose et nous propose. Il est significatif qu'outre les oeuvres écrites sur texte ou bien délibérément programmatiques (voir dans ce sens *Oedipe* — surtout le dernier acte, d'une grande intensité lyrique, *Vox Maris*, la *Suite villageoise*, les *Impressions d'enfance)*, le compositeur lui-même avoue parfois des intentions descriptives inattendues, comme par exemple pour le finale (lent) de la *Sonate en fa dièse mineur pour piano* où il voit „la plaine roumaine au soir". Les mouvements lents des *Première* et *Deuxième Symphonies* sont sans doute de vastes nocturnes [9]), avec tout ce que cela implique comme images proprement dites, et le finale de la *Troisième Symphonie* déroule des visions paradisiaques, au sens dantesque. Les suggestions programmatiques — éventuellement même *visuelles* — des mouvements lents du *Dixtuor* et de la *Sonate* en la mineur, ainsi que l'objectivation lyrique de l'andante de la *Sonate en fa* mineur (où l'expression est très apparentée à la modalité folklorique, non romantique) me paraissent également évidentes.

Il me semble découvrir dans le troisième mouvement de la *Suite villageoise* („La vielle maison de l'enfance, au crépuscule") la pièce tournante du lyrisme énescien. Ici l'expression devient presque une confession, le subjectivisme est prédominant, d'une sincérité parfois douloureuse. Les dernières oeuvres (le *Quatuor à cordes no. 2*, le *Deuxième Quatuor avec piano*, le *Quintette*, la *Symphonie de chambre)* ne comporteront plus que ce type de confession, réalisé par un discours souvent interrompu, qui semble négliger les principes les plus stables de la forme. Mais en fait, Enesco a trop de force et d'expérience pour devenir la proie de sa propre sensibilité. Ces dernières oeuvres ont une construction peut-être encore plus parfaite que les précédentes, plus vigoureuse et plus originale. Tout se passe comme si le pouvoir créateur de formes, sur le plan de la micro- et de la macrostructure, avait grandi au même pas que l'approfondissement du lyrisme. Si

[8]) Evidemment, en une époque où toute morbidité est exaltée, une personnalité vigoureuse, et équilibrée comme celle d'Enesco risque de réveiller d'âpres ressentiments. La vue d'un homme en bonne santé suscite souvent la haine du malade. Ce qui ne change rien au fait qu'il vaut mieux cultiver sa santé que choyer ses maladies.

[9]) On pourrait tenter de contourer l'importance de l'élément nocturne dans la vision énescienne. Les mouvements lents des symphonies citées plus haut, de *l'Octuor*, de la *Première sonate pour piano*, ainsi que toute la dramaturgie des *Impressions* et de la *Suite villageoise*, axée de toute évidence sur la succession jour-nuit-jour, ainsi que certaines zones lentes des oeuvres tardives (surtout le *Quatuor avec piano no. 2)* constitueraient pour cette analyse des pièces de base (sans négliger l'étonnant *„Carillon nocturne" !)*. La sensibilité d'Enesco, à l'instar de celle de son grand prédécesseur Eminesco, est ancrée de façon vitale dans le cycle cosmique.

subtile que soit la vibration, si spontanée que paraisse l'expression, les liens formels se révèlent d'autant plus puissants qu'ils sont plus cachés et plus inattendus dans leurs données structurelles.

Si j'ai accentué tout à l'heure le caractère lyrique, ce n'était pas dans l'intention de diminuer une autre qualité majeure d'Enesco, qui semble pourtant moins constamment présente dans l'ensemble de son oeuvre : la force dramatique. Il faudrait distinguer ici entre le dramatisme implicite, résultat d'un certain type de construction (en fait la continuation, même en formes cycliques, de l'idéal beethovénien) et le dramatisme explicite, contenu dans le sujet ou l'argument littéraire (c'est le cas de la grande triologie pour voix et orchestre que constituent la *Troisième Symphonie, Oedipe* et *Vox Maris).* Pour illustrer le premier type, la pièce capitale me semble être l'*Octuor à cordes,* avec sa gigantesque forme sonate et où Enesco donne du premier coup toute sa mesure. Il faut remarquer qu'avec le temps (et surtout après la grande expérience d'*Oedipe),* le compositeur tendra à atténuer les aspérités, à diminuer les contrastes, pour aboutir à son procédé favori qui est de commencer un mouvement par le thème même qui avait servi de clôture au mouvement précédent, créant ainsi l'illusion d'une parfaite continuité, d'un développement tranquille, à sens unique, apparemment sans but précis. (Voir respectivement les deux premiers mouvements des quatuors tardifs, celui avec piano et celui à cordes, où le concept de „Schwebemelos" que Werner Danckert trouvait caractéristique du folklore roumain est parfaitement mis en évidence). Le dramatisme de la forme, adopté par le compositeur dans ses premières oeuvres, se résout peu à peu en une sorte d'interaction complémentaire des grandes surfaces, qui ne se trouvent plus nécessairement mises en conflit (op. 29, 30, 22 n° 2). Ce phénomène me semble significatif pour la prépondérance que l'expression lyrique prendra vers la fin de l'activité d'Enesco, au détriment de l'expression dramatique (un processus analogue se laisse observer dans les dernières oeuvres de Brahms). Quant au dramatisme explicite, concrétisé dans la grande trilogie, il exige une analyse spéciale. J'aborderai les trois oeuvres tour à tour.

La plus ancienne, la *Troisième Symphonie op. 21,* achevée en 1918, exécutée à Bucarest au printemps de l'année suivante, puis revue et jouée sous sa nouvelle forme à Paris en 1921, n'a été reprise durant la vie du maître qu'en 1942 à Bucarest (en deux concerts successifs). Outre les difficultés d'exécution qui pourraient justifier le fait, il semble qu'Enesco avait sans cesse des retouches à faire à sa symphonie et que sa réticence à la remettre au programme s'expliquerait plutôt par sa proverbiale exigence. Comme que ce soit, la *„Troisième"* est la plus imposante construction symphonique du compositeur, et sa première audition à Paris n'a pas été sans attirer l'attention. Le dramatisme de la symphonie ressort de la succession violemment contrastante des trois panneaux, non exempts d'une certaine parenté spirituelle avec le tryptique dantesque, ainsi que le remarquait avec quelque raison Em. Ciomac. Ne poussons pas pourtant ce rapprochement trop loin : les problèmes sont au fond tout autres et se rattachent — il me semble — plus probablement à l'expérience tragique de la guerre. Si le premier mouvement peut évoquer le monde d'avant-guerre, insouciant mais pressentant la catastrophe, la partie centrale représente évidemment le conflit dévastateur, et le finale, la tentative de reconstituer un monde meilleur, plus vrai. L'argument littéraire peut être interprété aussi sur un plan subjectif (l'*homme* — avant la catastrophe, puis la rupture de l'équilibre intérieur, puis la purification etc.). Au fond toutes ces explications ne sont pas très importantes : on pourra trouver de nombreuses variantes, mais il me semble certain que d'une façon ou d'une autre la *Troisième Symphonie* résume l'effroyable expérience des années de guerre, vécues par Enesco en Moldavie dans les conditions qu'on sait. Jusqu'à quel point l'auteur aura utilisé des thèmes plus anciens (et de beaucoup peut-être) dans le premier mouvement de son oeuvre, cela devra être établi à la suite d'un examen attentif. Deux constatations s'imposent fortement à l'auditeur : a) l'aptitude remarquable du compositeur à créer, à partir d'un même matériel intonationnel, les atmosphères les plus diverses et implicitement un flux dramatique d'une ampleur terrible (voir, à cet égard, l'extraordinaire transformation du thème du *scherzo* en principale idee mélodique du *finale).* b) Dans certaines zones (surtout dans le second groupe de thèmes et dans le développement), le premier volet du triptyque est sans doute tributaire d'un matériel sensiblement plus ancien, qui entraîne une optique en désaccord avec l'équilibre général de la symphonie. Entre le premier et le second mouvement (des auditions répétées m'ont confirmé cette impression) semblent s'être écoulés dix ans d'évolution musicale. Pour cette raison, le dramatisme né de la succession des mouvements ne se constitue pas sur un même plan ; il subit un dénivellement (on observera un phénomène analogue — avec moins d'implications pour la dramaturgie — entre les deux premiers mouvements de la *Suite op 9* et les deux derniers). Sans cette imperfection, la *Troisième Symphonie* aurait peut-être pu constituer en notre siècle, par la magnificence de sa vision dramatique, le chef-d'oeuvre du genre.

Discuter *Oedipe* est encore plus intéressant, car nous nous trouvons devant l'oeuvre centrale du maître roumain, devant le pylône qui soutient toute la voûte et par rapport auquel se groupent toutes les autres oeuvres. En général, quand il s'agit d'un opéra, l'examen de la dramaturgie doit partir du livret, c'est-à-dire du cadre fixe qui fournit l'armature de toute la construction. A la lecture, l'ouvrage d'Edmond Fleg (on n'a pas suffisamment éclairci la mesure dans laquelle Enesco lui-même a apporté ses suggestions, ou ses exigences) permet quelques constatations :

a) La vision de Fleg est *épique,* et non dramatique. Cela explique la présence dans le livret de *toutes* les données transmises par la mythologie ou la dramaturgie grecque, en une succession qui permet au flux dramatique de circuler à son aise uniquement *à l'intérieur* des compartiments, quelque peu étanches, constitués par les six tableaux.

b) Les cinquième et sixième tableaux (respectivement le troisième et le quatrième acte) sont nettement supérieurs aux précédents, étant directement fondés sur les deux pièces de Sophocle *(Oedipe Roi* et *Oedipe à Colone),* avec une mention spéciale pour l'habilité que Fleg a mise à résumer *Oedipe à Colone.*

c) Le langage, surtout dans les zones d'invention personnelle, est saturé de références à l'hellénisme, qui trahissent une véritable nostalgie pour le ton légèrement redondant des traductions de Leconte de Lisle et *risquent* de constituer des obstacles sur le plan dramatique.

d) Au point de vue littéraire, l'ensemble est disparate. Il existe une discordance évidente entre la qualité directe de l'enquête menée par Oedipe au troisième acte et la poésie parfumée du premier tableau ; d'autre part, Fleg

n'a pas réussi à unir les deux pièces de Sophocle (que ce dernier, ne l'oublions pas, avait composées à de nombreuses années d'intervalle et qui n'appartiennent donc pas à la même trilogie) en un *tout* doué de continuité dramatique. Dans la vision de Sophocle, elles sont plutôt *complémentaires* et le demeurent ici aussi. En ce sens un livret basé *exclusivement* sur les deux pièces aurait eu une toute autre justification que le livret existant, encombré de trop de *faits* (certains fondés, évidemment, sur des extraits d'*Oedipe Roi,* comme par exemple le dialogue entre Oedipe et Mérope dans le tableau de Corinthe), ce qui ne rétablit pourtant pas la continuité dramatique.

e) Il existe quand même quelques moments heureux de l'invention de Fleg, les moins ambitieux en quelque sorte, par exemple l'air d'Oedipe „Il est un breuvage aux doubles saveurs" et celui du veilleur thébain.

Par rapport à ces données assez ingrates du support littéraire, il faut convenir qu'Enesco a réussi, presque contre le livret, à créer une oeuvre grandiose qui triomphe de nombreux inconvénients littéraires. Premièrement, grâce à une technique virtuose des leit-motifs, qui la plupart du temps parvient à rétablir la tension dramatique et à la porter à de véritables paroxysmes ; secondement, par une vigueur de l'image musicale qui efface complètement les platitudes hellénisantes, comme par exemple dans tout le tableau de la Sphinge, un des sommets de la musique du vingtième siècle [10]).

Si Enesco a atteint le but, malgré un texte qui gênait ses mouvements et avec lequel tout autre musicien moderne se serait cassé le cou, c'est qu'en lui-même la vision globale du personnage Oedipe a eu dès l'abord une réalité hallucinante. Certaines imperfections dues au livret subsistent pourtant : j'y compterais la lenteur avec laquelle se noue l'action au premier acte et certains moments du second (le tableau de Corinthe et même les choeurs finaux, certes magnifiques en eux-mêmes) qui ne me semblent pas toujours se hausser au niveau général de l'oeuvre. Mais quand la structure dramatique est parfaite (actes 3 et 4), Enesco se maintient constamment au niveau du chef-d'oeuvre. Dans l'ensemble, seuls les aveugles ou les sourds pourraient contester à cet opéra sa grandeur fulminante. Il se range tout naturellement parmi les quatre ou cinq meilleurs opéras du siècle. Et sans doute reste-t-il encore assez à faire dans le domaine de l'interprétation. Quant aux amateurs de purisme qui feraient éventuellement la grimace devant les quelques fissures de l'oeuvre (nous venons de voir leur source), je me permettrais de leur attirer l'attention sur l'abîme qui sépare les qualités littéraire et musicale dans tant de passages des opéras de Wagner, ainsi que sur les longueurs indéniables qui s'y trouvent et qui sont exclusivement dues aux livrets. Les farces qu'un librettiste peut jouer au musicien (surtout quand il s'agit d'une même personne !) pourraient faire l'objet d'une étude amusante et d'intéressantes méditations en marge de chefs-d'oeuvre d'autant plus émouvants qu'ils réalisent leur qualité dans un cadre imparfait.

Oedipe prouve jusqu'à l'évidence l'étonnante capacité d'Enesco à métamorphoser un matériel musical, à créer le dramatisme moins par opposition (le procédé le plus commun) que par transformation intérieure, un peu dans le sens où Camil Petrescu envisageait le problème du drame absolu [11]). Pour réaliser son objectif, Enesco met en action une technique brillante, où la subtilité des mixages et des dosages de timbres, utilisés avec un sens très fin de la situation, joue un rôle de premier ordre. Quant à l'univers intonationnel de l'oeuvre, je ne ferai que reprendre un aspect bien connu en soulignant que l'auteur fait appel à un fonds de sensibilité très ancien, pastoral, thrace peut-être, qui donne au discours musical, la plupart du temps, un naturel parfait, et fait d'*Oedipe* — en quelque sorte — la plus roumaine des oeuvres d'Enesco.

Vox Maris, le troisième grand tableau de la période monumentale-dramatique, a eu un curieux destin. L'auteur a longtemps travaillé à ce poème (il semble même qu'il existe deux versions de cet ouvrage, selon le témoignage de Marcel Mihalovici qui fut très proche d'Enesco pendant les dernières années de la vie de celui-ci). Bien que conçu avant 1930, il n'a jamais été exécuté jusqu'en 1964, neuf ans après la mort de l'auteur. On a même cru longtemps qu'il s'agissait d'une oeuvre inachevée. (Plus exactement, elle était non définitive, un peu dans le sens où nous pouvons affirmer ceci de la *Deuxième Symphonie ;* Enesco avait un sentiment du temps qui dépassait complètement le sens commun : il semblait discuter avec l'éternité !).

La dramaturgie du poème reprend, en quelque sorte, le concept antérieur (celui de l'*Octuor) :* l'argument littéraire est vigoureusement encadré dans le subtil agencement de la forme (voir la pertinente analyse signée par W. Berger et Gh. Costinesco) et ce qui semble un discours épique libre est en fait une construction logique et vigoureuse, où le dramatisme ressort de la dialectique de la macro-structure. A aucun moment, les qualités de l'oeuvre ne démentent le niveau général de ce gigantesque plateau central de l'oeuvre d'Enesco ; de plus, elles semblent la meilleure illustration de la phrase de Călinescu, citée plus haut : „Les sons ont de nettes surfaces d'albâtre, les motifs s'exposent, vastes comme un fronton et partout palpite une vibration marine". Réplique évidente au chef-d'oeuvre orchestral de Debussy, *Vox Maris* n'a rien d'une oeuvre-reflet, sinon dans la mesure où nous pourrions l'affirmer de *Pélléas* par rapport à *Tristan.*

En tant qu'élément de premier plan, le dramatisme explosera une dernière fois dans l'oeuvre d'Enesco avec la *Symphonie de chambre,* où il nous apparaît cependant complètement subjectivé : l'oeuvre témoigne d'un immense déchirement intérieur, oscillant entre les bords du désespoir et une résignation fataliste acceptée avec un rictus de désespoir, figé sur un visage qui n'est plus qu'un masque tragique.

---

[10]) Il faudrait pulvériser une fois pour toutes la fausse idée qu'*Oedipe* serait une oeuvre à laquelle l'auteur aurait peiné pendant quinze ans ! La musique a été composée *très vite,* dans ses traits essentiels, au cours des années 1921 et 1922 exactement. En automne 1922, l'esquisse au piano était achevée et le maître roumain jouait à ses amis *tout* l'opéra en réduction. Le temps que met un compositeur à méditer sur un thème ou qu'il emploie à mettre au point l'orchestration, quand il s'agit d'une oeuvre de cette envergure, constitue un tout autre problème. Mais qui ne sent pas dans la continuité dramatique du troisième acte et dans l'extraordinaire envol lyrique du quatrième la spontanéité d'une inspiration fougueuse (pourquoi craindre de l'appeler ainsi ?), celui-là ne possède pas des antennes bien sensibles pour la musique.

[11]) *V. Addenda* au „Faux traité à l'usage des auteurs dramatiques".

Le lyrisme et le dramatisme, réunis en une attitude classique édifiée sur le fonds de sensibilité roumaine dont Enesco fut un porte-parole de génie, donnent au contenu de sa musique — à la hauteur à laquelle le compositeur a élevé ces éléments — une force absolument unique. Si dans la première partie de son activité, Enesco se trouvait en accord avec l'idéal artistique de son temps, à partir des années vingt il est sans cesse en avance sur son époque (comme Webern). La profondeur de son engagement dans l'acte compositionnel — surtout sur le chapitre du contenu lyrique — est extrêmement rare dans la musique européenne du temps et constitue, aujourd'hui encore, une véritable barrière devant laquelle s'arrêtent la plupart des auditeurs. La musique d'Enesco est dense, substantielle. Elle est d'accès difficile — mais pas plus que celle des grands classiques ; seulement, comme elle se place dans les coordonnées stylistiques d'un siècle plutôt frivole sur le plan de l'art, elle se trouve dans une position divergente par rapport à l'idéal léger, divertissant, abstrait et simplificateur de notre temps. Aucune des étiquettes si commodes pour l'intelligence ou l'imagination ne peut s'appliquer à cette musique. Elle a la massivité et l'inexplicable des cathédrales gothiques, que les amateurs de beautés architecturales, emportés par un idéal néo-classique, ont côtoyé avec indifférence pendant des siècles.

Et pourtant — même au point de vue de la modernité musicale dans son acception la plus courante — Enesco présente des caractères tout à fait remarquables. Je voudrais m'occuper surtout de l'un d'eux et c'est :

L'imagination sonore. On peut la souligner à des moments particulièrement frappants, mais aussi dans l'ensemble de l'écriture énescienne. Parmi ces moments capables de convaincre n'importe qui de la force de l'acte imaginatif primordial chez Enesco, je citerais le *Prélude à l'unisson* — cas unique dans la littérature mondiale —, l'*Octuor* — où la conception de l'écriture de la musique de chambre pour ensembles à cordes n'a rien de commun avec les morceaux classiques du genre —, l'orchestration de la troisième partie de la *Suite villageoise,* moment d'anticipation hautement original, et enfin différentes zones d'*Oedipe* (le tableau de la Sphinge, la partie centrale du troisième acte, etc.). Mais c'est en considérant en son ensemble l'écriture du maître roumain qu'on fera les observations les plus convaincantes. Chacun des corps sonores auxquels Enesco infuse sa pensée rend un son absolument personnel [12]) (je pense évidemment aux oeuvres de pleine maturité).

Dans l'époque moderne, le violon n'a jamais été utilisé en virtuose par un compositeur de cette taille. Bartok ou Ravel ont écrit pour le violon des morceaux hérissés de difficultés, mais en se documentant, comme Brahms autrefois. Ysaye, en tant que compositeur, n'avait pas l'envergure d'Enesco, et d'autant moins l'aimable Kreisler. Dans l'écriture énescienne de la maturité, le violon possède une personnalité et une couleur tout à fait singulières, inimitables, d'autant plus que s'y trouvent fondues aussi les techniques d'attaque des laoutars, leur *vibrato,* leur *portamento,* leur *glissando.* Pour ceux qui connaissent et admirent à la fois le jazz et la musique d'opéra *(rarissimae aves !)* je hasarderais une comparaison : que ces amateurs éclairés se figurent les possibilités d'une cantatrice qui ferait la synthèse entre les techniques de Birgit Nilsson et d'Ella Fitzgerald. Voilà à peu près ce qu'est — *mutatis mutandis* — le violon d'Enesco.

Le piano (dans la *Sonate* en caractere populaire roumain et dans la *Sonate en Ré majeur op. 24 no 3)* allie le clavecin et le cymbalum (les deux instruments cultivent la prolongation du son par des répétitions variées, inattendues, capricieuses au point de vue rythmique) en une fusion parfaitement originale des styles préclassique et populaire.

Le quatuor à cordes et les ensembles avec piano (op. 29 et 30) superposent de telle manière les lignes parallèles et discontinues — surtout dans les mouvements lents — que les thèmes semblent s'éveiller à une vie multiple sous un éclairage constamment irisé, tandis que l'imagination plane au-dessus de ces deltas mélodiques, roulant leurs ondes apparemment sans direction précise. La désinvolture contrapuntique dont Enesco faisait preuve dans l'*Octuor à cordes* s'est métamorphosé en l'hétérophonie de ses dernières oeuvres, une de ses plus remarquables caractéristiques techniques, où il ne peut même pas être imité, et à plus forte raison suivi ; quant à l'impétuosité rythmique, elle s'est changée en une variation continuelle d'une inimaginable richesse.

Enfin l'écriture orchestrale, telle qu'on peut l'observer surtout dans la grande trilogie des oeuvres pour voix et orchestre, elle se fonde sur un traitement virtuose et coloré des cordes (cas très peu courant dans la musique du siècle) [13]), et met en oeuvre une stupéfiante science des dosages et des mélanges de timbres. L'aspect d'une page d'orchestre d'Enesco (à sa maturité) est caractéristique par sa vitalité rythmique, mais surtout par la virtuosité des transformations timbrales. Le thème doit être suivi sans cesse à un autre niveau, bien que la continuité sonore demeure parfaite. L'orchestre énescien n'a jamais de lacunes ; il a parfois des trop-pleins (par exemple dans le finale de la *Deuxième Symphonie)* mais il s'agit alors d'un problème de composition et non d'instrumentation. Il me semble cependant qu'il y a encore beaucoup à creuser dans l'interprétation des oeuvres orchestrales d'Enesco. Nous voyons parfois des pianistes qui „beethovénisent" Mozart ou „schumannisent" Bach ; les chefs d'orchestre pourraient peut-être se demander s'il ne leur est jamais arrivé de „brahmsiser" ou de „straussiser" Enesco. Il n'est pas toujours facile de trouver le caractère spécifique d'une pensée musicale !

Si j'ai soumis à la discussion tous ces aspects relativement extérieurs de l'art d'Enesco, c'est dans le but de souligner que chez lui l'imagination sonore, sans cesse effervescente, est à la fois garante et témoin de la profondeur et de la vigueur de la pensée musicale en ce qu'elle a de plus intime. Il est impossible de décrire l'essence musicale. Une telle description équivaudrait à la musique elle-même et la rendrait inutile. C'est pourquoi l'ambition du critique ne peut être que de suivre — en toute fidélité — les contours d'une réalité qui se refuse à la parole et ne se laisse vraiment connaître que par un contact immédiat, dans l'acte même de la communion artistique.

---

[12]) Fait d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'un musicien dont la mémoire prodigieuse — sans égal en son temps — contenait, intact, l'immense répertoire qu'il avait parcouru et par rapport auquel il se délimitait avec une déconcertante désinvolture.

[13]) V. la remarque de Ch. Koechlin dans son traité d'orchestration sur l'écriture des cordes chez les compositeurs violonistes (Mozart, Enesco).

On peut tenter pourtant une caractérisation qui approche mieux le fond du problème et pour laquelle il existe des mots plus ou moins adéquats. Il s'agit de mettre en lumière :

L'élégance et la noblesse de la phrase. Elégante, la phrase d'Enesco l'est sans cesse, comme l'est tout notre art populaire. Elégants, les accords de couleur dans les costumes roumains, élégantes les danses paysannes, élégante la poésie populaire dans sa sobriété. Qu'est-ce que l'élégance, sinon l'application constante d'une loi non écrite, celle de la conservation de l'effort ? L'élégance peut être l'apanage d'une solution mathématique ou technique, de la nature dans ses réalisations, elle est toujours celui de la phrase mozartienne ou énescienne, révélant l'équilibre classique de l'esprit qui se communique dans l'acte musical créateur.

Me voici presque au terme de ce que je tenais à dire (et à souligner) au sujet d'Enesco. Je me suis occupé uniquement du compositeur, commettant le sacrilège de scinder une personnalité pour laquelle le qualificatif „complexe" est bien trop pâle. Reste posée une question que je n'ose, en ce qui me concerne, que formuler : quelle était l'énergie intérieure de cet homme qui jouait un jour un concerto de Saint-Saëns pour travailler le lendemain à l' *Oedipe,* qui le matin apprenait à ses élèves comment construire une sonate de Tartini pour imaginer le soir le paysage, d'une nouveauté troublante, de la *Symphonie de chambre,* qui d'une semaine à l'autre jouait à Paris et à Dorohoi, dirigeait la Philarmonie de New York ou accompagnait au piano des violonistes et des chanteurs obscurs ? Quelles inconcevables réserves lui ont permis ce fantastique don de soi, cette combustion ininterrompue pendant soixante-dix ans ?

On peut concevoir l'histoire de la musique à deux points de vue : celui de l'évolution et celui de la substantialité [14]). Sur un de ces tableaux Karl Philip Emmanuel Bach peut éventuellement paraître plus important que Jean Sébastien, et Giulio Caccini plus intéressant que Palestrina. Certes rien n'empêche d'être grand sur les deux tableaux. Le modèle parfait reste Beethoven. Mais je ne peux m'empêcher de penser que sans Schubert, un des musiciens les plus purs et les plus substantiels de tous les temps, la musique en serait aujourd'hui à peu près où elle en est. Enesco, bien que grand compositeur entre les plus grands de son temps, n'a influencé de façon *décisive* (par son oeuvre) même pas la musique roumaine. Il est exactement à l'opposé d'un Stravinsky dont la joie était de se trouver sans cesse avec son flambeau en tête de la foule, même quand ce flambeau était en train de s'éteindre. Je ne peux pas m'imaginer Enesco (ni Bach) changeant de „style" d'un jour à l'autre, ni préconisant toutes sortes de „retours". Il faut pour cela une dose de sécheresse que — par bonheur — Enesco n'avait pas. Sa place dans l'histoire musicale du siècle ne peut être établie que dans l'ordre de la substantialité ; mais ici son importance est immense et quand justice sera faite, cela provoquera des réajustements peu favorables à certaines figures qui semblent aujourd'hui pleines d'éclat.

Un temps viendra peut-être où l'oeuvre d'Enesco produira des mutations — certes imprévisibles — dans l'évolution de la musique. C'est même probable, mais il est trop tôt pour l'affirmer. Bach a été une force agissante, déterminante pour le développement de la musique, à peine au cours de la première moitié du vingtième siècle, tandis que dans la seconde moitié, la pensée des polyphonistes de la Renaissance devenait un facteur avec lequel il fallait compter. De toute façon, le temps viendra (et il n'est pas loin) où le siècle, en faisant son bilan, ne pourra plus se dispenser de la force exceptionnelle de l'oeuvre d'Enesco, où jouer à fabriquer des styles aura perdu de son charme, où il sera d'importance vitale, pour l'humanité, de revenir à une pensée artistique autonome. C'est en prévision de ces circonstances que s'imposent les clarifications au sujet d'Enesco.

trad. : ANNIE BENTOIU

---

[14]) J'entends par substantialité une réalité que l'on désigne parfois par les mots „profondeur philosophique". Personnellement, je doute que la musique puisse exprimer d'une façon ou d'une autre les propositions philosophiques les plus simples, et d'autant moins les profondeurs, mais ce que je sais pertinemment, c'est que derrière toute musique digne de ce nom se trouve une force éthique exprimant la personnalité, l'orientation et l'horizon moral de l'auteur (ou des auteurs, quand il s'agit de musique populaire). Il arrive aussi que derrière une construction des plus élaborées on ne trouve personne. La musique surprend et trahit les ressorts moraux les plus intimes, elle témoigne de la *réalité de l'être.* En musique on ne peut mentir.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Vasile Tomescu
LA A DOUĂZECI ŞI ŞAPTEA ANIVERSARE
Elocvenţa muzicii 1

CÎNTECE NOI

Teodor Bratu
E-un anotimp de fapte mari 3

★

Zeno Vancea
Omagiu lui George Enescu 5
Wilhelm Berger
Muzicologia şi muzica 7
M. M.
Cîntînd a patriei mărire 9
Vasile Donose
Un exigent examen artistic 9
Grigore Constantinescu
Valori şi tendinţe ale muzicii româneşti . . . 11

OPINII

Fl. Lungu : De vorbă cu : Emanuel Elenescu, Ion Dacian, Doru Popovici, George Grigoriu . . . 13

„Cîntare României socialiste" (Concurs de creaţie organizat de Radioteleviziunea Română) . . . 16

CREAŢII

Mihai Moldovan
Cantata „Glorie" pentru cor de copii de Liviu Glodeanu 17
Cantata de cameră pe versuri de T. Arghezi de Lucian Meţianu 17
Carmen Petra-Basacopol
Opera „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu . 18

★

Dumitru Bughici
Scrisoare deschisă colegului Nicolae Brînduş . 20

RECENZII

Alexandru Leahu
„Muzica românească contemporană" de Doru Popovici 22
Myriam Marbé
„Violonistica enesciană" de Mihai Rădulescu . . 23

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :
Petre Codreanu, J.-V. Pandelescu, Anton Dogaru, Constantin Răsvan, Gr. C., Dumitru Avakian, Smaranda Oţeanu
Note de documentare
Claudiu Negulescu
Lotrul, Porţile de Fier, Valea Jiului 33
Profiluri
Silvian Georgescu
Dumitru D. Stancu 35
Constanţa Obreja
Aglaia Mihăilescu-Toscani 35
Filiala din Timişoara
Richard Oschanitzky 36
Liliana Constantinescu
Prezenţe româneşti 36
Eugen Vicos
Vitrina publicaţiilor străine 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu — Notes sur Enesco 39

SOMMAIRE

Vasile Tomescu
A l'occasion du XXVII-e anniversaire :
L'éloquence de la musique 1

NOUVELLES CHANSONS

Teodor Bratu
C'est la saison des grandes actions 3

★

Zeno Vancea
Hommage à Georges Enesco 5
Wilhelm Berger
La musicologie et la musique 7
M. M.
En chantant la gloire de la patrie 9
Vasile Donose
Un examen d'art exigent 9
Grigore Constantinescu
Valeurs et tendances de la musique roumaine . 11

OPINIONS

Fl. Lungu : Entretiens avec : Emanuel Elenescu, Ion Dacian, Doru Popovici, George Grigoriu . . 13

„Un chant à la ROUMANIE SOCIALISTE" (Concours de musique chorale organisé par la Radio-Télévision Roumaine) 16

OEUVRES

Mihai Moldovan : La cantate „Gloria" de Liviu Glodeanu 17
La cantate de chambre sur vers d'Arghezi de Lucian Meţianu 17
Carmen Petra-Basacopol
L'opéra „Ecaterina Teodoroiu" d'Emil Lerescu . 18

Dumitru Bughici
Lettre ouverte au collègue Nicolae Brînduş . . 20

COMPTES-RENDUS

Alexandru Leahu
„Muzica românească contemporană" par Doru Popovici 22
Myriam Marbé
„Violonistica enesciană" par Mihai Rădulescu . 23

LA VIE MUSICALE

Petre Codreanu, J.-V. Pandelescu, Anton Dogaru, Constantin Răsvan, Gr. C., Dumitru Avakian, Smaranda Oţeanu

Notes documentaires
Claudiu Negulescu
Le Lotrou, les „Portes-de-Fer", la vallée du Jiou 33
Silhouettes
Silvian Georgescu
Dumitru D. Stancu 35
Constanţa Obreja
Aglaia Mihăilescu-Toscani 35
La filiale de Timişoara
Richard Ochanitzky 36
Liliana Constantinescu
Présences roumaines 36
Eugen Vicos
Revue des publications étrangères 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu : *Notes sur Enesco* (en français par Annie Bentoiu) 39

Muzica — Nr. 8 — p. 1 — 48 Bucureşti august 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I :

Ion Jalea : **George Enescu.** Monument ridicat în faţa Operei Române din Bucureşti, cu prilejul comemorării a 90 de ani de la naşterea compozitorului.

I.P. „Informaţia“ c. 2660

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

1971 septembrie 9

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXI nr. 9(226) septembrie 1971

Referatul prezentat de tov. Nicolae Călinoiu, directorul Direcţiei Muzicii din Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, la consfătuirea din 12 aug. 1971, privind repertoriul instituţiilor muzicale de spectacole şi concerte pe stagiunea 1971 | 72

Tovarăşi,

Întîlnirea de astăzi are ca scop analiza şi dezbaterea proiectelor de repertoriu ale instituţiilor muzicale pe stagiunea 1971/1972. Participă preşedinţi ai unor comitete judeţene de cultură şi educaţie socialistă, directorii instituţiilor muzicale profesioniste, secretari muzicali, interpreţi, reprezentanţi ai mişcării artistice de amatori ; sînt prezenţi, de asemenea, reprezentanţi ai Uniunii Compozitorilor, ai A.T.M., oameni de cultură şi artă, ziarişti. Nu de mult, Direcţia Muzicii a mai organizat întîlniri pe această temă, cu o participare mai restrînsă ; dar, dată fiind importanţa excepţională a recentelor documente de partid privitoare la activitatea ideologică, cultural-educativă, a fost necesar să revedem cu cea mai mare atenţie structura repertoriilor propuse, astfel încît viaţa muzicală să se înscrie în efortul general pe care toţi oamenii de cultură îl depun pentru împlinirea menirii lor majore, a însăşi raţiunii lor de a fi : educaţia comunistă, patriotică a celor mai largi pături de oameni ai muncii, a întregului popor.

Repertoriul este aspectul esenţial al activităţii unei instituţii artistice ; el reprezintă programul ideologic şi artistic fundamental, calea prin care pătrund în mintea şi inima auditoriului şi spectatorului ideile şi sentimentele care l-au animat pe creator. Alcătuirea sa reflectă, totodată, capacitatea ideologică şi profesională a consiliilor de direcţie ale instituţiilor respective, orientarea lor, obiectivele de perspectivă pe care le au în vedere. Se ştie că nivelul interpretativ al unui colectiv, oricît de ridicat ar fi, nu devine eficient decît în măsura în care poartă, transmite idei generoase, umaniste, înalt patriotice, pîrghii de seamă în determinarea unor mutaţii în concepţiile sociale, etice şi estetice ale publicului, în sensul ridicării conştiinţei pe treapta superioară a gîndirii celei mai înaintate, a gîndirii comuniste. Am amintit acest aspect tocmai pentru a sublinia că înzestraţilor noştri interpreţi, aplaudaţi cu îndreptăţire şi îndrăgiţi de public, trebuie să le oferim astfel prilejul afirmării depline a personalităţii lor ; de altfel, însăşi creaţia lor interpretativă este stimulată, capătă un plus de strălucire şi vibraţie umană atunci cînd vehiculează ideile înflăcărate ale artei autentice, militante.

Este un adevăr elementar că arta se face pentru public ; lui îi este dedicat efortul compozitorului, reacţia sa trebuie avută în vedere pe întregul parcurs al dificilului şi nobilului act de creaţie. De la opera de artă, publicul aşteaptă ca ea să reflecte aspiraţiile şi preocupările sale, epoca şi generaţia din care face parte, avîntul constructiv şi dragostea nesecată pentru partid, pentru patria socialistă, pentru oamenii săi harnici şi pricepuţi, veseli şi deschişi la suflet, totodată capabili de sentimente profunde. Adeziunea la opera de artă este direct proporţională cu modul în care autorul a fost preocupat şi a reuşit să redea acest univers complex. De la interpret, publicul aşteaptă trăirea intensă, simţirea adîncă, pătrunsă de patosul zilelor noastre, aşteaptă măiestrie, suplete a mijloacelor, devotament pentru nobila sa misiune.

Am expus cîteva adevăruri elementare, îndeobşte cunoscute, dar care, din păcate, sînt cîteodată trecute cu vederea în practica vieţii noastre muzicale.

Manifestînd neobosita sa grijă faţă de destinele muncii ideologice şi cultural-educative, partidul nostru a subliniat în repetate rînduri îndatoririle tuturor activiştilor din acest domeniu.

Recentele documente de partid, cuprinzînd propunerile prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi aprobate de Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, precum şi cuvîntarea rostită de secretarul general al partidului la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative ne sînt de un nepreţuit ajutor, obligîndu-ne la o reexaminare profundă, responsabilă, a orientării întregii noastre activităţi în lumina principiilor fundamentale care trebuie să călăuzească mersul înainte al societăţii noastre, viaţa culturală şi artistică din România socialistă.

Aceste principii au fost expuse, nu o dată, cu limpezime şi fermitate comunistă neabătută, atît la congresele al IX-lea şi al X-lea ale Partidului, cît şi cu alte prilejuri, la conferinţele şi adunările generale ale uniunilor de creaţie, la întîlnirile pe care secretarul general al partidului nostru le-a avut cu oamenii de artă şi cultură. Astfel, în primăvara acestui an, la o asemenea întîlnire, tovarăşul Nicolae Ceauşescu spunea : „Noi credem că datoria scriitorilor şi artiştilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conştiinţei socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor virtuţi morale pe care dorim să le cultivăm la fiecare cetăţean şi pe care poporul român le are în însăşi structura sa psihică. Arta va contribui astfel la modelarea unui tip înaintat de om, gata să lupte pentru fericirea, libertatea şi independenţa patriei sale, pen-

tru cauza socialismului, pentru pace și prietenie între popoare".

În lumina acestor principii, pe larg înfățișate și în cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, instituțiile de concerte și spectacole muzicale sînt datoare ca, alături de toate celelalte organisme și instituții de cultură din țara noastră, să contribuie cu și mai multă combativitate revoluționară și partinitate comunistă la realizarea țelului suprem al politicii partidului — „creșterea bunăstării materiale și spirituale a maselor, asigurarea condițiilor pentru afirmarea plenară a personalității, făurirea omului nou, profund devotat socialismului și comunismului".

Tezele teoretice amintite, precum și indicațiile concrete privitoare la sarcinile instituțiilor de cultură în direcția educării socialiste a întregului popor constituie un îndreptar politic, etic și estetic deosebit de prețios pentru analiza creației și a activității interpretative desfășurată în ultimul timp, pentru stabilirea principalelor obiective pe care muzicienii — compozitori, dirijori, regizori, soliști etc. — trebuie să le aibă în vedere în activitatea lor viitoare.

În această lumină se cuvine să examinăm munca noastră de pînă acum, precum și perspectivele ei, așa cum reies din proiectele de repertoriu înaintate; în același sens sînt necesare unele restructurări ale repertoriului, menite să determine o densitate tematică în spiritul exigențelor actuale.

Repertoriul instituțiilor muzicale cuprinde lucrările reprezentative ale compozitorilor români din trecut și de astăzi, precum și fondul de aur al literaturii universale, clasice și contemporane. Majoritatea concertelor simfonice și de cameră sînt apreciate de public și critică, datorită programelor echilibrate, în care ponderea o dețin marile valori ale genului: de asemenea, se poate afirma că operele și teatrele muzicale s-au străduit să prezinte opere și balete de frumoasă ținută, îndeosebi pe linia realistă a acțiunii. În genul de divertisment, spectacolele de revistă au căutat, în general, să ofere publicului, pe lîngă destindere, și un prilej de meditație asupra unor aspecte cotidiene, din sfera comportamentului, denunțînd unele mentalități învechite, reprobabile, neconforme cu etica nouă, socialistă. Unele preocupări similare au existat și în domeniul concertelor de muzică ușoară. Spectacolele folclorice se bazează de regulă pe rodul muncii de investigare în zonele bogate în melodii și dansuri cu puternic caracter original, preluate adesea cu îndemînare, cu grija de a nu li se altera esența populară, oferind publicului larg oglinda unei sensibilități și forțe creatoare de o rară vigoare.

Nu ne putem însă declara satisfăcuți de activitatea depusă de instituțiile muzicale de concerte și spectacole. De la an la an, spiritul de exigență a slăbit, făcîndu-se progresiv concesii, a căror urmare a fost prezența în circuitul vieții muzicale a unor concerte și spectacole în care elementul de conținut corespunzător a trecut pe plan secundar. Responsabilitatea pentru această situație, pe drept cuvînt criticată de conducerea de partid și de stat, revine fiecăruia dintre conducătorii instituțiilor muzicale, organismelor culturale locale și, desigur, fostului C.S.C.A., Direcției Muzicii, care nu au urmărit cu consecvență partinică aplicarea principiilor fundamentale privitoare la orientarea acestui important sector al vieții sociale. Deseori s-au acceptat cu prea mare ușurință propunerile de repertoriu insuficient gîndite, iar atunci cînd s-au produs modificări care au răsturnat echilibrul realizat fie și numai relativ, nu au fost îndestul de fermi pentru impunerea disciplinei necesare. De altfel, disciplina — atît artistică dar și de lucru zilnic — reprezintă o deficiență care se reflectă nu numai în problemele de repertoriu, dar și în aspecte legate de calitatea interpretării, de respectul datorat publicului care nu o dată a fost pus în fața unor modificări nejustificate de distribuții sau programe, urmărirea îndeplinirii consecvente și îndeplinirea cu răspundere a obligațiilor de serviciu ale personalului artistic și ale tuturor angajaților etc. Tot sub privirile noastre prea „înțelegătoare", conținutul unor spectacole de estradă, de operetă, al unor concerte de muzică ușoară s-a diluat, lăsînd să pătrundă în programe și unele lucrări sau forme de prezentare care promovează o mentalitate străină spiritului societății noastre socialiste, cu efecte uneori nocive, mai ales în rîndurile tineretului, care deseori a văzut în interpretul de pe scenă și în spusele acestuia un așa zis model de imitat. Tot din prea multă înțelegere față de unele greutăți de ordin material ale instituțiilor, am acceptat creșterea numerică a unor manifestări facile, cu un vădit caracter comercial, menite, —chipurile—să redreseze situația financiară, dar cu efecte nedorite, evident dăunătoare, pe planul educației comuniste a maselor. Această situație s-a înregistrat îndeosebi la teatrele muzicale, dar chiar și la opere, în al căror repertoriu și-au făcut loc într-o măsură disproporționată lucrări de operetă de o substanță de multe ori discutabilă, în care sînt înfățișate moravurile societății aristocratice din trecut, într-o formă care trezește simpatia spectatorului. Critici îndreptățite pentru această stare de lucruri se cuvin adresate și organelor județene care au sarcina de a îndruma viața artistică, precum și direcțiilor, consiliilor artistice ale respectivelor instituții, care nu manifestă un spirit de responsabilitate și exigență mereu treaz, în conformitate cu indicațiile forurilor superioare de partid și de stat.

Pe de altă parte, la instaurarea acestei situații, a contribuit și lipsa de fermitate, de spirit combativ, de înalt profesionalism a criticii muzicale, a presei în general. Articolele apărute, nu întotdeauna semnate de cei mai competenți cronicari, nu au analizat problemele de fond ale creației, repertoriului și interpretării, complăcîndu-se în aprecieri convenționale, amabile sau, din teribilism, lăudînd fără rezerve așazisele inovații și experimentele formale. Deficiențe serioase există și în pregătirea cadrelor de muzicieni, ca și a tineretului în general, a cărui educație muzicală prin școală este departe de a corespunde imperativelor actuale ale societății noastre. Este necesară în acest sens o mai strînsă colaborare cu Ministerul Învățămîntului, organizațiile de tineret, pentru a se găsi căile și metodele cele mai adecvate pentru îndeplinirea întocmai a înaltelor sarcini de educație politico-ideologică, cetățenească, artistică și culturală, de făurire a conștiinței socia-

liste a tinerei generații. De asemenea, împreună cu Ministerul Învățămîntului, vor trebui întreprinse studii și luate măsuri pentru o corelare corectă a conținutului și formelor de învățămînt muzical cu necesitățile reale, actuale și de perspectivă, ale instituțiilor muzicale, inclusiv ale mișcării artistice de amatori.

★

În genul simfonic, vocal-simfonic și cameral, repertoriul se bazează pe patrimoniul literaturii naționale și universale — preclasice, clasice și contemporane — care își găsește un loc corespunzător pe afișul de concert. Se impune o mai atentă selecție, alegîndu-se lucrările cu o valoare etică și estetică universal-valabilă, care promovează idei umaniste, progresiste. Locul pe care muzica românească trebuie să-l ocupe în programe este deosebit de important, una din rațiunile fundamentale ale instituțiilor noastre fiind aceea de a valorifica moștenirea componistică de netăgăduit interes și de certă valoare și, mai cu seamă, de a stimula eforturile compozitorilor actuali îndeosebi în crearea de lucrări axate pe tematica contemporană, inspirată din realitatea societății noastre socialiste.

Eforturile celor mai valoroși compozitori au la bază convingerea că în tradiția muzicii naționale, în bogăția folclorului nostru care uimește pe iubitorii de muzică și pe specialiștii din întreaga lume, în conținutul vieții noi, socialiste, se află izvorul cel mai de seamă al originalității, calea cea mai durabilă și autentică pentru consacrarea creației pe plan universal.

Dar, așa cum apare în repertoriul propus de instituții în ultimii ani și chiar în propunerile pentru stagiunea care urmează, în creația noastră muzicală se observă o îngustare a preocupărilor pentru realizarea unor lucrări de o înaltă valoare artistică, inspirate din realitățile contemporane românești, înregistrîndu-se o rămînere în urmă în special în domeniul poemului simfonic și al celorlalte genuri programatice. Explicația acestui fenomen constă în preferința unor compozitori pentru modalități mai abstracte de exprimare, care sînt evidente atît în titlurile unor lucrări (de exemplu: „Triunghi", „Precesii", „Ergodica", „Phtora I, II, III", „Transmutanțe", „Reacții", „Formanți" etc.), cît și în realizarea substanței muzicale. Asociațiile frecvente ale acestui tip de lucrări muzicale cu categorii ale arhitecturii, sculpturii, geometriei etc. nu facilitează înțelegerea intențiilor expresive ale autorului, ci — dimpotrivă — am putea spune că le încifrează și mai mult.

Există de asemenea, preferința pentru formele orchestrale concertante și de cameră concise, uneori miniaturale, în dauna formelor dezvoltate, ample, capabile să exprime în mod complex și multilateral problematica vieții. În același timp se vădește tendința de subapreciere sau chiar ignorarea totală a genurilor simfonice și instrumentale destinate publicului mai larg, ca: suite, rapsodii, prelucrări de folclor etc.

În ce privește cantata și oratoriul, se manifestă o anumită tendință spre abstractizarea tematică, spre redarea unei atmosfere apăsătoare, sumbre. În general se observă slăbirea preocupărilor compozitorilor față de aceste genuri, datorită în bună parte și faptului că asemenea lucrări nu sînt promovate cu consecvență în repertoriul instituțiilor artistice.

S-au înregistrat astfel unele fenomene de preluare necritică și de dragul inovației cu orice preț a unor procedee care, uneori, ies din sfera artei muzicale și, nu rareori, lezează urechea și bunul simț.

Înclinația de a compune lucrări cu un caracter cît mai abstract — plecînd de la titluri de felul celor citate și sfîrșind cu structuri sonore în care logica intrinsec muzicală este pulverizată în înlănțuiri arbitrare de sunete care nu comunică nici o ideie și nici un sentiment — are ca efect îndepărtarea auditoriului de la fenomenul muzical contemporan, provocînd derută chiar printre oamenii de profesiune. Compozitorul are menirea de a oferi ascultătorului o viziune sonoră, evident a sa, personală, dar despre ce concepții cu adevărat creatoare poate fi vorba atunci cînd lui însuși îi este indiferent modul de execuție a elementelor componente într-o piesă aleatorică, a cărei „interpretare" este lăsată la inspirația de moment a instrumentistului? Au avut loc concerte în care unele piese aveau un caracter acuzat experimental și, după cum este firesc, reacția a fost diferită, confruntarea autorului cu publicul dîndu-i prilej de reflecții. Atunci însă cînd normele artei au fost abolite, cînd din așa numita „muzică" nu mai rămînea propriu-zis nimic „de ascultat", ci doar un pretext pentru improvizații scenice, vizuale și verbale, frizînd absurdul și patologicul, intervenția noastră a fost necesară și manifestările programate nu au avut loc, sau au fost eliminate acele numere care ar fi stîrnit confuzie și nedumerire în rîndul auditorilor. Astfel, în unele din concertele camerale respinse, se propuneau a fi „interpretate" diagrame fără nici o noimă, „agrementate" de evoluții dizgrațioase ale instrumentiștilor, ei înșiși într-o ținută voit neglijentă (goi pînă la brîu); la sala studio și sala mică a Filarmonicii „George Enescu" au fost respinse în urma vizionării concerte camerale în a căror desfășurare intra ruperea de hîrtii, dezmembrarea unui manechin și apoi înfășurarea lui într-un giulgiu, prezența în scenă a unei biciclete, schimbul de replici ininteligibile între membrii ansamblului.

Tovarăși,

În sectorul muzicii simfonice, necesitatea promovării consecvente a creației originale nu este o sarcină nouă; de-a lungul anilor, filarmonicile au acu-

mulat o tradiție foarte valoroasă în acest sens, înscriind realizări de seamă în edificarea culturii noastre muzicale. Tot atît de adevărat este însă și faptul că instituțiile au avut o contribuție inegală la acest proces, că imperativul impunerii — cu prestigiu și convingere — a muzicii românești în viața de concert a fost înțeles diferit de la o instituție la alta. În timp ce filarmonica din Cluj sau Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, își făceau un punct de onoare din investigarea pasionată a valorilor muzicii noastre — în special a celei noi — prima orchestră a țării, Filarmonica „George Enescu" s-a complăcut stagiuni de-a rîndul la periferia acestei nobile acțiuni, atît sub raportul numărului și a alegerii lucrărilor autohtone incluse în concerte, cît și — de ce să n-o recunoaștem ? — în nivelul realizării interpretative a acestora, deși dispunea — evident — de cele mai bogate forțe artistice. În ultimele două stagiuni se observă, e drept, o certă înviorare în această privință, deși filarmonica bucureșteană nu a reușit încă să devină acea „casă a compozitorului român", în sensul în care tov. Radu Beligan vedea deunăzi în Teatrul Național o viitoare „casă a dramaturgului român".

Menirea instituțiilor de cultură de a promova, înainte de toate, realizările *școlii naționale* nu poate fi considerată ca împlinită, cînd se urmărește — cum se întîmplă uneori — numai realizarea statistică a unui număr de lucrări. Este nevoie de o perfectă cunoaștere a muzicii în cauză, e nevoie de convingerea nestrămutată a artistului autentic pentru a impune o lucrare nouă, de valoarea căreia este încredințat. Or, nu rareori sînt înscrise în repertoriu lucrări noi fără ca cineva din conducerea orchestrei, sau chiar dirijorul respectiv, să se obosească pentru a o studia în prealabil. Iar dacă publicul sau criticii își exprimă apoi nedumerirea față de rațiunile care au determinat alegerea piesei, se răspunde, invariabil : „a fost recomandată de C.S.C.A." (sau de Uniunea Compozitorilor). Da, e adevărat : nu primim încă din partea comisiei de specialitate a Uniunii sprijinul pe care-l așteptăm. Nu am vrut să ne suprapunem acestei comisii, efectuînd o nouă selecție printre lucrările selecționate de ea și poate că aici rezidă principala noastră slăbiciune. Dar o listă de titluri, avînd avizul unui for de specialitate, nu poate scuti pe nimeni de răspunderea personală pe care și-o asumă prin includerea fiecărei lucrări, ale cărei virtuți trebuie judecate nu numai izolat, dar și în context cu restul repertoriului.

A fi în permanență la curent cu realizările compozitorilor români este o obligație fundamentală, căreia nu i se poate sustrage nici unul din factorii de răspundere ai instituției. Tendința de a se minimaliza ponderea lucrării românești în program, preferința pentru aceleași cîteva lucrări scurte, bine cunoscute de dirijor și orchestră, cu care se pot „salva aparențele", ascund — de fapt — neîncrederea funciară în creația noastră contemporană, în capacitatea acesteia de a sta alături cu marele repertoriu al muzicii universale. Semnificativ în acest sens e și un alt aspect, legat de astă dată de promovarea muzicii noastre peste hotare. Oare cîți din dirijorii invitați în străinătate, sau care conduc un turneu al propriei orchestre, au curajul să facă din lucrarea românească „piesa de rezistență" a programului lor? Și totuși, exemplul orchestrelor sovietice, poloneze, maghiare, cehoslovace, și din alte țări care ne-au vizitat recent, dovedește că programe de turneu, structurate de asemenea manieră, sînt nu numai posibile, ci chiar binevenite. La întrebarea de ce nu putem primi în cadrul schimburilor culturale o foarte bună orchestră simfonică din S.U.A., ni s-a spus că Departamentul de Stat refuză să subvenționeze un turneu în care nu s-a prevăzut suficientă muzică americană.

Întrucît propunerile de repertoriu inițiale, ameliorate doar parțial în urma unor întîlniri cu directorii filarmonicilor, nu corespund întrutotul comandamentelor actuale, ar fi fost de așteptat, așa cum am mai spus, să primim propuneri de restructurare în lumina recentelor documente. Cum aceasta nu s-a întîmplat, am fost nevoiți să formulăm unele sugestii concrete care, ținînd seama de intențiile inițiale ale instituțiilor privind stagiunea viitoare, să dea întregului repertoriu simfonic și vocal-simfonic caracterul militant, de actualitate, conform cu sarcinile politico-educative contemporane.

Astfel, la filarmonici, prezența *creației muzicale originale* va fi lărgită, așa fel încît numărul lucrărilor românești prevăzute la fiecare orchestră să corespundă aproximativ numărului de concerte pe care le va susține în stagiune. Aceasta înseamnă că, în principiu, fiecare program simfonic va cuprinde și o lucrare românească. Desigur, în cursul stagiunii vor avea loc, din cînd în cînd, și concerte fără lucrări românești, în funcție de unele situații obiective. Asemenea cazuri vor fi însă compensate prin alternarea cu programe integrale de muzică românească, prin includerea de două piese românești în același concert etc.

Dacă prezențele românești vor spori numeric în stagiunea ce urmează (la filarmonici, împreună cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, numărul acestora va fi de 555, reprezentînd 340 de lucrări diferite), o atenție deosebită fiind acordată și conținutului, orientării tematice a repertoriului național.

Astfel, am considerat necesar ca lucrările cu conținut programatic, inspirate din lupta din trecut și de astăzi a poporului și partidului, să ocupe un loc important în repertoriul instituțiilor noastre. Ca rezultat, în stagiunea viitoare, lucrările muzicale care, prin titlu, text, program, caracter, se înscriu în sfera preocupărilor actuale de căpetenie ale publicului nostru, vor precumpăni decisiv, conferind întregii stagiuni un ton mai mobilizator și de puternică eficiență educativă.

Mult mai bine vor fi folosite în noua stagiune corurile de pe lîngă filarmonici, ca și celelalte posibilități de colaborare cu formații corale locale de amatori. Dacă în stagiunile trecute se putea constata solicitarea lor de preferință în repertoriul vocal-simfonic universal (ponderea cea mai mare avînd-o

oratoriile pe texte biblice), de astădată se va asigura preponderența absolută a lucrărilor vocal-simfonice românești — oratorii, cantate, poeme vocal-simfonice — cu un mesaj revoluționar, de actualitate.

În orientarea repertoriului de concert spre lucrările cu tematică corespunzătoare necesităților de educare patriotică și comunistă a spectatorilor, s-a făcut simțită insuficiența numerică a partiturilor avînd asemenea calități ; unele din lucrările scrise în ultimii 20—25 de ani sînt depășite ca text sau realizare artistică. Deși s-a putut asigura, pentru moment, prezența consistentă a creației cu conținut militant, rămîne însă o sarcină stringentă a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, ca și a Uniunii Compozitorilor, îmbogățirea continuă a portofoliului de asemenea lucrări, orientarea creatorilor cu precădere spre anumite obiective tematice insuficient acoperite, inspirate din trecutul glorios de luptă al poporului și partidului nostru și, mai ales, spre inepuizabila sursă pe care o oferă contemporaneitatea noastră socialistă. Pe măsura obținerii unor astfel de lucrări, ele vor putea fi introduse chiar în repertoriul stagiunii 71—72.

În programarea celorlalte lucrări simfonice românești, fără tematică declarată, trebuie avut în vedere ca și acele partituri care poartă denumirea generică de „simfonie", „concert" etc. să fie semnificative, prin limbajul folosit, pentru orientarea realistă a autorilor respectivi, în spiritul celor mai sănătoase tradiții ale muzicii noastre. Trebuie acordată o atenție sporită accesibilității repertoriului simfonic, din care să nu lipsească genuri mult îndrăgite de marele public, ca rapsodia, suita, uvertura, dansul simfonic.

Progresul artei presupune continua investigare a universului spiritual contemporan, a realităților sociale din țara noastră, astfel încît experimentul este necesar ; dar preocupările creatorilor trebuie să țintească esența expresivă a muzicii, concordanța limbajului cu simțirea, concepția omului nou, înaintat, și nu preluarea mecanică a modelelor și modelor apărute în alte părți, cele mai multe abandonate în însuși mediul care le-a creat. Auditoriului trebuie să i se ofere opere de artă autentice, nu producții hibride de laborator. De aceea este necesară scoaterea din repertoriu a lucrărilor de factură ostentativ experimentală, considerîndu-se că experimentarea unor noi modalități de expresie muzicală trebuie să se facă într-un cadru adecvat, iar nu în sala de concert, destinată în exclusivitate procesului de educare ideologică și estetică a publicului. În colaborare cu Uniunea Compozitorilor și cu instituțiile muzicale, se vor elabora căi potrivite pentru audierea prealabilă a unor asemenea lucrări — a celor care într-adevăr aduc idei noi, revoluționare, nu imitații sterile — pentru a se da posibilitatea creatorilor să-și verifice „pe viu" intențiile inovatoare, într-o confruntare principială cu opiniile autorizate ale muzicienilor, criticilor și altor activiști în domeniul cultural-educativ, precum și a unor reprezentanți ai opiniei publice. În urma discuțiilor, se vor putea detașa lucrările dovedite ca avînd calități de natură să le recomande difuzării largi, ele urmînd să intre în repertoriul stagiunilor viitoare.

Astfel îmbunătățit, repertoriul românesc ne va îndreptăți să credem că publicul concertelor simfonice va căpăta, în viitoarea stagiune, o imagine mai cuprinzătoare a valorilor din trecut și de azi ale școlii naționale de compoziție, în toată varietatea de personalități și de stiluri care îi e caracteristică.

În ceea ce privește repertoriul de *muzică simfonică universală*, criteriul adoptat a fost, așa cum am mai spus, acela al maximei capacități de înrîurire educativă. Repertoriul propus de instituții și revăzut de Direcția Muzicii conține majoritatea paginilor de bază din tezaurul muzicii universale, jaloane esențiale ale oricărui proces de inițiere muzicală. Muzica preclasică, clasică și romantică, constituind baza acestui repertoriu, este prezentă și în stagiunea ce urmează, în mod corespunzător.

S-a acordat atenție prezenței judicioase a repertoriului aparținînd școlilor naționale. În acest sens, s-au depus eforturi pentru includerea în mai mare măsură a lucrărilor din creația muzicală a țărilor socialiste, urmînd ca și în continuare, pe parcursul stagiunii, să se îmbogățească simțitor acest capitol, prin măsuri eficiente de informare cît mai completă a filarmonicilor privind realizările cele mai semnificative pentru aceste culturi muzicale.

Operele și teatrele muzicale exercită, datorită specificului spectacolului muzical complex, o deosebită atracție pentru public. În ultima vreme repertoriul liric și coregrafic s-a îmbogățit cu incontestabile valori ale genului ; totuși o situație deficitară se relevă în domeniul creației lirico-dramatice. Opera și baletul au rămas mult în urma cerințelor culturii noastre contemporane, atît în ce privește sfera tematică abordată, cît și în privința întruchipării artistice a unor subiecte importante.

Este bine că au fost abordate unele teme din trecutul de luptă al poporului sau cele legate de evenimentele premergătoare insurecției armate de la 23 August 1944. Este meritul unor compozitori ca Gheorghe Dumitrescu, Tudor Jarda, Norbert Petri, Emil Lerescu, Wilhelm Demian ș.a. de a se fi inspirat din paginile glorioase, mai îndepărtate sau mai apropiate în timp, ale istoriei poporului român și dorim ca, și pe mai departe aceștia — și mulți alții încă — să caute aici izvorul generator de simțire patriotică pentru operele lor. Dar și în lucrările de acest fel sînt prezente unele slăbiciuni ale dramaturgiei și construcției muzicale, care, cu efortul autorilor și cu sprijinul consecvent al instituțiilor care le-au montat, pot fi încă înlăturate, lucrările reluîndu-se astfel cu garanții de succes. Au mai apărut în ultimii ani cîteva opere și balete axate pe teme inspirate din literatura universală sau din literatura destinată copiilor, aparținînd unor compozitori ca Pascal Bentoiu, Cornel Trăilescu, Laurențiu Profeta ș.a. Considerăm însă că pentru educația patriotică a publicului sînt necesare mai multe lucrări lirico-dramatice în care să fie înfățișate teme importante, lupta eroică a poporului, din activitatea revoluționară a clasei muncitoare sub conducerea comuniștilor, teme din contemporaneitate, eroi, personaje ale zilelor noastre, dezvăluirea cu mijloacele genului a complexității vieții sufletești specifică oamenilor de azi.

O altă constatare ce se impune în legătură cu acest gen este că, în general, nu au fost atrași și stimulați mai mulți compozitori pentru realizarea unor opere și balete pe măsura posibilităților de care dis-

pune frontul nostru muzical. Aceasta se explică prin lipsa de colaborare rodnică, reală între compozitori și scriitori, autori ai libretelor (deși această necesitate se discută de ani de zile) și printr-un sistem defectuos de stimulare a autorilor de către fostul Comitet de Stat pentru Cultură și Artă, Uniunea Compozitorilor, Uniunea Scriitorilor, teatrele de operă. Este îngrijorătoare nepăsarea unor teatre muzicale față de creația autohtonă nouă care, de multe ori, atunci cînd este prezentată consiliilor artistice ale acestor instituții, așteaptă stagiune după stagiune spre a fi promovată.

Pentru stimularea apariției libretelor și muzicii de operă și balet cu tematică nouă, revoluționară, în acest gen atît de popular, ne propunem o mai atentă dirijare a mijloacelor materiale de care dispunem, atît prin achiziționarea lor, cît și prin dirijarea subvențiilor instituțiilor în funcție de preocuparea de a le monta. Nu va fi o campanie, ci o acțiune sistematică, de perspectivă, cu obiective și teme precise, pe care o vom aplica și în celelalte genuri muzicale.

În stabilirea repertoriilor operelor și teatrelor muzicale, se manifestă cîteodată o serie de tendințe, mai mult sau mai puțin accentuate, care sînt de natură să diminueze scopul major al existenței și activității instituțiilor. Am menționa, dintre acestea, dorința teatrelor de a aborda lucrări nu în funcție de conținutul, de calitatea lor și de configurația generală a repertoriului, ci ca urmare a unor nevoi de moment, fie în dorința de a urmări succesul de casă, fie pentru a se conforma unor presiuni ale interpreților care au în vedere, nu rareori, viitoarele lor angajamente în străinătate. Astfel, la Opera Română din București, propunerea operei „Mireille" de Gounod era determinată, de fapt, doar de intenția invitării unor regizori de peste hotare care, ulterior, i-ar programa pe protagoniștii spectacolului în țara respectivă. Slăbiciuni serioase manifestă operele și teatrele muzicale în promovarea creației originale. Astfel, de multe ori, în slujba afirmării școlii componistice românești — care poate exista numai prin efortul compozitorului — nu au fost mobilizate cele mai prestigioase forțe interpretative (cu excepția baletelor), privindu-se această înaltă misiune ca o sarcină plicticoasă „de serviciu" ; în același sens se cuvine privită programarea, neeficientă pe plan artistic și cu ecou în masele de spectatori, extrem de rară sau numai la ocazii festive a repertoriului național („Oedip" de Enescu nu face excepție). În această situație se află mai ales tocmai lucrările cu caracter militant, inspirate din istoria poporului și partidului nostru.

Pe de altă parte, nivelul scăzut al unor spectacole și lipsa lor de atractivitate se datoresc adeseori formei de prezentare : montări vechi, de 10—15 ani, în decoruri uzate, cu costume peticite, regii îmbătrînite și demodate etc. La polul opus, unele montări noi, cu deosebire în domeniul baletului, au prezentat o serie de confuzii, trebuind să se amîne premierele spectacolelor în cauză pînă la înlăturarea deficiențelor.

Într-o situație nesatisfăcătoare se află și creația de operetă care, în ultimii ani, nu a cunoscut aproape nici o realizare de autentică ținută artistică, deși avem o frumoasă tradiție. Opereta din București, deși dispune de mijloace, a acordat o slabă atenție promovării creației originale, atît prin montări sporadice cît și prin programarea defectuoasă a întregului repertoriu național.

Direcția Muzicii a analizat propunerile de repertoriu liric și coregrafic prin prisma acelorași exigențe și, cunoscînd posibilitățile operelor și teatrelor, am făcut de asemenea o serie de sugestii privind includerea în planul stagiunii a unor lucrări din literatura națională, reluarea unor titluri originale pripit abandonate, îmbunătățirea lor — unde este cazul.

Spectacolele *teatrelor și secțiilor de estradă* au o largă audiență la public. Caracterul lor specific contribuie la ridicarea tonusului moral al spectatorilor, iar partea satirică vine să combată tarele și rămășițele unor mentalități depășite, influențe ale ideologiei străine societății noastre, ideologie născută pe alte meleaguri și în cu totul alte condiții sociale. Dar și în acest sector de activitate, treptat au început să apară degradări ale spectacolelor existente, pe de o parte, iar pe de alta să se accepte în repertoriu texte, scheciuri și cuplete muzicale de un umor dubios, adesea gratuit și ineficient, de multe ori cu aluzii sociale sau morale de ținută îndoielnică. Înfățișarea vestimentară și comportamentul în scenă au înregistrat și ele scăderi, pe drept cuvînt criticate de opinia publică.

Trebuie întărit caracterul de actualitate al spectacolelor în acest gen prin abordarea la un nivel artistic elevat și cu deosebit ascuțiș critic și satiric a unor teme în care să fie înfierate unele aspecte negative, ca parazitismul social, relațiile neprincipiale, tendința de înavuțire fără muncă, incorectitudinea, pasivitatea față de îndatoririle sociale, delăsarea etc.

Cu ocazia vizionării spectacolelor de estradă se fac adeseori observații și sugestii menite să înlăture gluma groasă, aluziile în doi peri și înfățișarea neadecvată a realităților noastre. Astfel a fost cazul cu revista „La grădina Cărăbuș", „Vox Boema". Din păcate, puține sînt acele spectacole de estradă al căror nivel să fie întru totul satisfăcător. Și-au găsit locul unele glume echivoce, insinuări cu caracter politic, improvizații intolerabile, privite cu îngăduință iresponsabilă de conducerile teatrelor. Nu mai vorbim de calitatea unor texte, însăilate în grabă, fără calități literare, cu poante lipsite de spirit, cu versuri stîngace și hilare, într-o totală confuzie a noțiunilor etice și estetice. Vom cita, pentru tristul nostru amuzament, un catren din „Maxi-revista '71" montată la Teatrul muzical din Brașov :

„Eu vreau la garderob-o domnișoară
Vreau barman și vreau doamnă la W.C.
Vreau fete animatoare
Și vreau Courvoisier".

Credem că un asemenea text nu merită comentarii.

Din cauza deselor schimbări în distribuții, se renunță uneori la anumite numere, se introduc altele — și aceasta fără a avea întotdeauna avizul celor în drept ; pe de altă parte actorii, cupletiștii, cedează tentației de a smulge cu orice preț rîsul și aplauzele

spectatorilor, îngroşînd şi supralicitînd textul. Astfel, s-au respins pe drept cuvînt unele numere din revista pe care Teatrul „Ion Vasilescu" urmează s-o prezinte într-un turneu în străinătate. S-ar mai putea da şi alte exemple, atît de la Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase", cît şi de la altele. Este necesar, deci, să facem şi din aceste instituţii, mijloace de educaţie etică, cetăţenească a numerosului public ce le frecventează.

Tovarăşi,

În genul cîntecului de mase şi al muzicii corale avem o bogată tradiţie. Evenimentele deosebite din istoria poporului nostru au fost însoţite de cîntecul mobilizator, direct, adevărat manifest sensibil, de îmbărbătare. Cîntecul de luptă, cîntecul revoluţionar, cîntecul de muncă au cunoscut după Eliberare o deosebită înflorire. Dar, în ultima vreme, se manifestă şi aici neajunsuri serioase.

Se abordează uneori teme de un caracter major, dar realizarea artistică nu se ridică la nivelul cuvenit. Prin aceasta se poate compromite însuşi conţinutul contemporan al creaţiei. Interesul creatorilor este diminuat simţitor şi prin îngustarea căilor de promovare a genului de către Casa centrală a creaţiei populare, prin includerea sporadică a cîntecelor de masă în repertoriul formaţiilor profesioniste, în emisiunile Radioteleviziunii şi prin difuzarea lor insuficientă pe calea discului şi a tipăriturilor.

De mai multă vreme însă, din păcate, în sfera de preocupări atît a formaţiilor de amatori cît şi a creatorilor, cîntecul de muncă nu şi-a mai găsit rezonanţa necesară. Realizările uriaşe din industrie, tumultul marilor şantiere naţionale, bătălia pentru obţinerea de recolte tot mai bogate, dezvoltarea materială şi spirituală a poporului nostru, marile prefaceri din viaţa oamenilor ce construiesc socialismul, viaţa şi munca tineretului cu multiplele lui probleme — iată atîtea şi atîtea surse de inspiraţie izvorîte din realităţile făurite de popor şi care se cer reflectate în artă prin mijlocirea cîntecului şi a versului. Marile uzine şi obiective industriale îşi aşteaptă cîntecele lor, numeroasele profesii de bază în economia ţării, de asemenea, tineretul îşi doreşte viaţa şi aspiraţiile cîntate cu mult optimism, cu încredere. Or, asemenea cîntece se cîntă rar şi sînt prea puţine, dacă ne gîndim şi la necesitatea că acestea trebuie să fie şi melodioase şi foarte accesibile, scrise cu sinceritate şi cu putere de emoţionare, de convingere.

În pofida faptului că în ultimii 2—3 ani prin casele creaţiei populare şi în special prin Casa centrală a creaţiei populare şi a cîtorva judeţe printre care Ilfov, Argeş, Mureş, Teleorman, Vîlcea, Vaslui, Suceava precum şi prin Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor, s-au difuzat numeroase cîntece de masă cuprinse în culegeri ca „Stindard de libertate", „Liberă ţară sub soare", „Cît eşti de frumoasă ţară", „Ţara mea, te laud, şi te cînt', şi „Cîntare Partidului" se constată — dacă ne referim la marea masă a formaţiilor corale de amatori — o aparentă sărăcie. Aceasta se datoreşte faptului că marea majoritate a dirijorilor, ei înşişi amatori, nu reuşesc încă în suficientă măsură să descopere frumuseţea, valoarea unui cîntec de masă, din simpla lecturare a partiturii. De aceea încă, în general, repertoriul se alege, se selecţionează după ce în prealabil a mai fost auzit, cîntat la radio, în emisiuni şi concerte sau imprimări pe discuri.

Cîndva Radioteleviziunea programa cu regularitate emisiuni de cîntece de masă, exista o anume rubrică intitulată „Cîntecul săptămînii", care s-a bucurat de o mare adeziune din partea publicului, dirijorilor şi formaţiilor. Partitura tipărită în programul de radio dădea posibilitatea dirijorului să urmărească ceea ce se transmitea, îl ajuta în munca sa, de loc uşoară, de a-şi alege repertoriul ţinînd seama de gradul de accesibilitate, de nivelul tehnico-interpretativ al formaţiei sale. Reluarea unor asemenea emisiuni, amplificată şi prin programarea mai frecventă a unor formaţii corale fruntaşe în mişcarea artistică de amatori (fapt ce constituie un mare şi real stimulent) ar duce la răspîndirea mai adîncă şi mai rapidă a noilor creaţii ale compozitorilor noştri.

Casele creaţiei populare trebuie să desfăşoare o mai susţinută şi ştiinţifică muncă de difuzare a materialelor de repertoriu pe care le primesc. Trimiterea mecanică, mai departe, a pachetelor şi coletelor cu partituri, fără o prezentare a acestora, o recenzare a fiecărui cîntec, în prezenţa dirijorilor din judeţ, nu înseamnă mare lucru, nu are darul să trezească interesul pentru studiu, pentru cercetare. Cunoscîndu-se potenţialul şi valoarea fiecărui cor în parte, s-ar putea merge pînă la recomandarea precisă a unui cîntec sau altul în funcţie de gradul de accesibilitate.

De asemenea este necesar ca „Electrecord-ul" să imprime pe discuri unele cîntece de masă patriotice şi muncitoreşti cu ajutorul formaţiilor profesioniste şi de amatori. Aceasta ar face să pătrundă adînc în mase acele cîntece militante şi mobilizatoare, al căror conţinut şi frumuseţe să le menţină mereu proaspete, mereu noi.

În paralel cu toate aceste acţiuni, va trebui continuată şi amplificată publicarea în tiraje corespunzătoare a noi broşuri de cîntece de masă precum şi a unor noi culegeri antologice care să cuprindă într-o orînduire tematică cele mai valoroase cîntece patriotice, de muncă, de tineret etc. create în ultimii 10—15 ani.

Să trecem la un alt gen de activitate artistică, de asemenea cu o mare audienţă la spectatori: concertul de muzică populară, spectacolul folcloric. Înfiinţarea instituţiilor artistice profesioniste cu profil folcloric distinct, răspunde unor necesităţi strîngente de organizare a activităţii din acest domeniu. Integrarea ansamblurilor şi formaţiilor artistice în vastul peisaj al artei spectacolului în ţara noastră, trebuie să se realizeze în primul rînd prin definirea precisă a scopului pentru care au fost create. Prezenţa în fiecare judeţ a unui ansamblu sau a unei formaţii profesioniste trebuie să se facă simţită din ce în ce mai mult pe planul vieţii cultural-artistice.

Acestor instituţii profesioniste li s-a trasat importanta sarcină de a valorifica cu consecvenţă şi în profunzime cele mai valoroase creaţii din tezaurul nostru folcloric, în forme artistice autentice şi la o înaltă ţinută interpretativă, contribuind prin spec-

tacolele şi concertele lor la educarea patriotică şi estetică a oamenilor muncii.

Considerăm că aceasta este o sarcină nobilă şi că în îndeplinirea ei trebuie să fim cu toţi animaţi de dorinţa de a elimina vechile deficienţe, de a ne perfecţiona continuu măiestria profesională.

În căutările artistice în acest gen trebuie să răspundem indicaţiilor preţioase ale partidului de a ne adăpa la izvoarele cele mai pure, mereu tinere şi reîntineritoare, acele izvoare nesecate de frumuseţe din folclorul ţărănesc şi cel muncitoresc, în care sălăşluiesc încă atîtea şi atîtea doine, balade, cîntece de muncă şi eroice, de dragoste, de nuntă, jocuri pline de poezie şi exuberanţă, obiceiuri şi tradiţii, toate în imagini şi culori de o rară delicateţe şi originalitate. În spectacolele şi concertele noastre trebuie să redăm acele trăsături inefabile ale sufletului popular, materializat în expresii pure şi tipice pentru viaţa şi aspiraţiile clasei muncitoare, ale ţărănimii, într-un echilibru perfect între arta populară veche şi cea nouă, care reflectă profilul contemporan al oamenilor. Dialectica dezvoltării artei ne obligă să fim atenţi nu numai la formele care conservă marile valori primordiale şi perene, dar şi la înnoirile izvorîte din noi realităţi sociale şi umane, din idei şi concepţii etice noi, socialiste. În acest proces semnificativ, clasa muncitoare, viaţa marilor şi noilor şantiere, reprezintă condiţii ce constituie o rezervă generoasă de reale şi nobile înnoiri artistice.

Desigur că problema repertoriului folcloric trebuie pusă însă nuanţat, de la caz la caz. Nu trebuie exclusă posibilitatea abordării şi a altor cîntece şi melodii de jocuri din zone limitrofe şi chiar din unele zone mai îndepărtate, dar care au asemănări cu zona în care activează formaţia respectivă, cu condiţia ca stilul de interpretare să nu fie străin, îndepărtat de cel autentic, chiar dacă vor fi necesare eforturi mari pe linia însuşirii acestui stil.

În cazul judeţelor care cuprind şi naţionalităţi conlocuitoare trebuie ca şi folclorul acestora să fie prezent în mod corespunzător în spectacolele şi concertele pe care le organizăm.

Ansamblurile profesioniste, prin componenţa formaţiilor lor orchestrale, au posibilităţi şi mai mari în ceea ce priveşte alcătuirea unui repertoriu mai bogat, variat şi reprezentativ, atît pentru zona în care se găsesc, cît şi pentru alte regiuni mai îndepărtate. Problema stilului autentic de interpretare a melodiilor din alte zone folclorice se pune însă şi aici cu aceeaşi răspundere, întrucît instrumentiştii din orchestre sînt recrutaţi în general tot din zona respectivă.

Trebuie să se aibă în vedere că măsurile privind reorganizarea activităţii ansamblurilor şi formaţiilor profesioniste au fost adoptate tocmai în scopul ca în fiecare judeţ să existe o instituţie artistică capabilă de a promova în primul rînd folclorul local, pînă acum insuficient valorificat şi cunoscut de către publicul nostru spectator.

Folosirea într-o măsură mai mare a instrumentelor specifice zonelor folclorice ale patriei noastre trebuie să fie de asemenea una dintre preocupările permanente ale conducerii ansamblurilor şi formaţiilor profesioniste. Aceste instrumente specifice vin cu repertoriul lor, dar şi repertoriul zonei folclorice respective determină prezenţa unor anumite instrumente specifice în alcătuirea formaţiilor artistice profesioniste. De aceea, dacă sînt anumite nepotriviri, inerente începutului de drum în activitatea formaţiilor şi ansamblurilor, ele trebuie corectate pe parcurs, deoarece numai printr-o alcătuire judicioasă a orchestrelor, prin folosirea instrumentelor specifice, se asigură autenticitatea creării şi interpretării unui repertoriu reprezentativ pentru zona folclorică respectivă.

Rezultatele obţinute în ultimii ani în acest domeniu în ţara noastră ne îndreptăţesc să constatăm de la bun început o mai largă preocupare din partea instructorilor, a metodiştilor caselor creaţiei populare, pentru un repertoriu muzical şi coregrafic cît mai reprezentativ pentru zona folclorică respectivă. S-a vădit interesul pentru cercetarea vetrelor folclorice, pentru aducerea în actualitate a unor cîntece şi jocuri bătrîneşti, pe alocuri dispărute sau întîlnite numai la petrecerile populare, la cei mai vîrstnici săteni. În egală măsură a crescut interesul şi grija pentru aducerea în scenă a cîntecului şi dansului popular în forme cît mai autentice, urmărindu-se asigurarea unei varietăţi a ritmurilor şi a formelor de prezentare.

Alături de valorificarea dansului popular în activitatea formaţiilor coregrafice de amatori s-a amplificat şi preocuparea pentru dansul clasic şi dansul modern. Lipsa de pregătire tehnică a interpreţilor şi necunoaşterea mijloacelor specifice de exprimare ale dansului clasic şi dansului modern determinat însă şi prezentarea de spectacole slabe, nerealizate artistic. Mulţi coregrafi care au montat asemenea dansuri n-au acordat atenţia cuvenită transmiterii unor idei, dezvăluirii unor moravuri, caractere, reducînd deseori dansul la mişcări schematice.

În general vorbind, se constată o mai mare atenţie acordată autenticităţii atît în ce priveşte repertoriul, stilul specific, costumul, muzica. Dar încă îşi mai face loc maniera de a se stiliza excesiv, de a se încorseta dansul în şabloane stabilite din păcate de chiar maeştrii coregrafi de la ansamblurile profesioniste. În acest sens, nici televiziunea nu face un serviciu programînd pe micul ecran cîteodată lucrări hibride, neartistice şi neautentice, cu improvizaţii neinspirate, numai pentru a se completa cumva spaţiul rezervat emisiuni respective.

Muzica uşoară românească este extrem de populară, are o mare forţă de penetraţie în cele mai diverse medii şi, implicit, o deosebită rezonanţă în cultivarea sentimentelor şi a gustului artistic. Înaintaşii acestui gen s-au străduit să creeze cîntece cu o factură simplă, dar nu simplistă, melodioase, accesibile, cu un profil particular, bazat pe intonaţii folclorice. Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu şi alţii sînt compozitori iubiţi şi cunoscuţi; exemplul lor a fost rodnic şi putem afirma că generaţiile următoare s-au străduit să le continue munca, înscriindu-se în aceleaşi coordonate creatoare. Dar şi aici, se observă în ultima vreme persistenţa anumitor defecţiuni serioase de ordin tematic, cultivarea cu predilecţie a sentimentalismului şi spiritului mic-burghez, a elementului melodramatic sau a scepticismului confecţionat, folosirea unor

procedee ritmice și orchestrale preluate necreator din muzica ușoară universală. Biroul secției de muzică ușoară din Uniunea Compozitorilor influențează într-o măsură încă nesatisfăcătoare calitatea creației.

O lipsă foarte serioasă, de multe ori semnalată, este calitatea, lamentabilă a majorității textelor de muzică ușoară. Însăși practica de a se scrie textul ulterior compunerii muzicii arată inconsistența preocupărilor unor autori, deseori înregistrîndu-se neconcordanța dintre sfera sensibilă a cîntecului și așa-zisele imagini ale textului. Compozitorii trebuie să fie ei înșiși mai exigenți și să nu ofere pentru circuitul public decît lucrări care să se situeze la nivelul cerut de o viață spirituală dinamică și exigentă.

Spiritul de răspundere cetățenească și profesională trebuie să opereze cu mai multă promptitudine, atît la secția de muzică ușoară a Uniunii Compozitorilor, cît și la forurile care au un rol important pe linia difuzării — Radioteleviziunea, Electrecord-ul. Deficiențele din acest sector se fac într-atît de simțite, încît nici la un concurs important cum este cel de la Mamaia, juriul nu a putut selecta decît un număr mic de lucrări — și nici acelea de o valoare deosebită ; în acest sens, ni se pare elocvent că nu s-au putut acorda primele două premii.

Nivelul spectacolelor de estradă, al concertelor de muzică ușoară ale profesioniștilor și amatorilor, al programelor formațiilor din localurile de alimentație publică depinde, evident, de nivelul creației, dar și de profesionalismul celor care activează în acest sector de interpretare. C.S.C.A. s-a preocupat de creșterea unor interpreți dotați, selecționați dintre tinerii cu talent, prin cursurile organizate în cadrul Centrului de perfecționare a cadrelor, dar, de regulă, în acest gen nu putem controla decît o infimă parte din manifestările care au loc și este imperios necesar să găsim forme adecvate și eficiente de îndrumare și control în această direcție.

Lipsa de grijă pentru conținutul unor concerte de muzică ușoară a manifestat și A.R.I.A., atît în organizarea unor spectacole cu forțe interne cît și prin aducerea unor formații străine care, prin repertoriul și maniera lor de interpretare au generat în rîndurile unor grupuri de tineri, participanți la aceste concerte, manifestări scandaloase și huliganice. Aceste neajunsuri au putut avea loc datorită lipsei de discernămînt în selecționarea formațiilor din străinătate, cît și a tendinței de a obține realizări financiare în mod facil. De asemenea, sînt de subliniat unele deficiențe privind repertoriul și calitatea interpretării artiștilor și formațiilor românești trimise peste hotare, nu întotdeauna de un nivel reprezentativ, dînd rabat calității din considerente de ordin financiar.

În conținutul programelor artistice ce se desfășoară în restaurante și baruri și-au făcut loc un număr mare de lucrări muzicale străine, preluate pe diferite căi de către componenții formațiilor artistice respective (instrumentiști și soliști vocali) fără ca asupra acestui fenomen să se manifeste control din punct de vedere ideologic și artistic. Acest lucru a fost posibil datorită faptului că cei ce angajează astfel de formații — Ministerul Turismului, Ministerul Comerțului Interior și Uniunea Cooperativelor de Consum — nu dispun de personal competent în îndrumarea și orientarea activității artistice de divertisment, lăsînd totul la libera apreciere a muzicanților și a responsabililor unităților de alimentație publică, care, pe lîngă lipsa de competență și de interes privind conținutul programelor, incită chiar, în foarte multe cazuri, manifestări în modalități lipsite de decență și de demnitate (ținută vestimentară nepotrivită, îmbrăcăminte cît mai sumară la dansatoare, strip-tease, practicarea unei muzici într-o manieră cît mai zgomotoasă etc.) sub motivul creșterii rentabilității financiare a unităților.

Tovarăși,

Stabilirea repertoriului — deci a programului ideologic și estetic al instituțiilor — este o sarcină primordială a conducerii filarmonicilor, orchestrelor simfonice, operelor, teatrelor muzicale, de estradă, a ansamblurilor și formațiilor folclorice profesioniste și de amatori. Analizînd temeinic literatura existentă, cunoscînd potențialul de care dispun, conducerile și consiliile artistice au o răspundere majoră, esențială. Se cere discernămînt artistic, spirit cetățenesc, conștiință partinică, prospectarea atentă și adîncă a nivelului și cerințelor publicului, a perspectivelor de creștere a noilor contingente de iubitori de muzică, de cultivare a bunului gust și a sentimentelor nobile, patriotice, comuniste.

Relativ la răspunderea ce revine directorilor instituțiilor de concerte și spectacole, membrilor consiliilor, tuturor factorilor cu munci importante în acest domeniu, cuvintele tovarășului secretar general al partidului sînt elocvente : „Tovarășii care sînt puși să conducă orice sector de activitate sînt promovați ca oameni politici și trebuie să pună pe primul plan lupta pentru înfăptuirea politicii partidului în domeniul respectiv, pentru ca toți cei cu care lucrează ei să cunoască și să-și însușească temeinic linia politică a partidului". Clar exprimată, această cerință trebuie să fie călăuza neabătută în activitatea noastră, a tuturor.

Enumerarea problemelor care stau în fața mișcării noastre muzicale profesioniste și de amatori a pus în evidență complexitatea acestei activități, responsabilitatea deosebită care revine creatorilor, interpreților, organizatorilor. Desigur, realizarea obiectivelor care ne stau în față, în lumina recentelor documente de partid, presupune o atentă analiză a fiecărui domeniu, a fiecărui gen și colectiv, ca și a sarcinilor ce revin fiecărui artist creator sau interpret. Efortul acesta se cuvine a fi permanent, cu grijă urmărit, mijloacele și stilul de muncă adecvate obiectivelor majore avute în vedere. Am dori să reamintim că în propunerile de măsuri ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, aceste îndatoriri sînt exprimate cu claritate și constituie un îndemn și un îndrumar extrem de prețios. Astfel, punctul 12 din amintitele propuneri cuprinde principiile esențiale în ce privește elaborarea, orientarea și realizarea repertoriilor :

„În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant,

revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste ; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. Se va acționa mai perseverent pentru dezvoltarea creației românești de operă, operetă și balet cu teme izvorîte din lupta poporului nostru pentru socialism. Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale".

Tovarăși,

Consilul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor, Radioteleviziunea, Editura Muzicală, Electrecordul, Casele creației populare și — bineînțeles — instituțiile care, prin concerte și spectacole, difuzează muzica, sînt antrenate într-un vast program de acțiune, menit să confere întregului nostru sector, pe deplin, caracterul de *artă angajată*. Tot timpul și energia noastră, toate fondurile de care dispunem, sînt canalizate spre realizarea acestui obiectiv. Cîte ceva s-a și început în acest sens. Este vorba însă nu numai de restructurarea și îmbunătățirea repertoriului, sarcină căreia — sîntem siguri — îi veți acorda toată atenția, dar și de planul de colaborare cu compozitorii, cu ceilalți creatori, programul unor comenzi de creație, pe care îl vedem nu ca o „campanie" temporară, ci ca un mijloc eficient de orientare a compozitorilor noștri spre obiectivele *permanente* ale vieții culturale românești. Este vorba, așadar, de o perspectivă mult mai largă ; de altfel, repertoriu înseamnă tocmai aceasta : *perspectivă, previziune, viitor*. Această perspectivă ne va permite să fim parte integrantă a luptei poporului și partidului nostru pentru dezvoltarea multilaterală a socialismului și edificarea comunismului în țara noastră, proces ale cărui etape vor trebui să se oglindească — cu fidelitate — în arta noastră muzicală, atît în creație, cît și în activitatea de spectacol și concert.

Poate că nu e inutil să amintim că anul viitor, bogat în aniversări și comemorări a unor mari personalități istorice și culturale, este totodată anul cînd sărbătorim 50 de ani de la înființarea Uniunii Tineretului Comunist, ca și 10 ani de la încheierea procesului de cooperativizare a agriculturii. Sînt momente importante, care nu vor putea lăsa indiferentă stagiunea noastră muzicală. Aceste considerente, ca și multe altele, sînt de natură să concentreze și mai mult atenția și răspunderea noastră — a tuturor — asupra necesității de a fi mai prezenți în actualitate. Luate din timp și pe toate planurile, măsurile corespunzătoare ne vor îngădui să răspundem după cum se cuvine prețioaselor indicații ale conducerii partidului nostru.

Am vrea să vedeți în dezbaterea de azi ca și în cele ce vor avea loc în toate instituțiile, o invitație la reflecții asupra sensurilor majore ale muncii noastre asupra formelor concrete în care e așteptat să se manifeste simțul de răspundere al lucrătorilor din domeniul artei muzicale ; nu numai în împrejurări festive, ocazionale, ci ca modalitate curentă, de fiecare zi, a activității noastre, a poziției noastre de artiști comuniști.

Așa — și numai așa — vom putea acționa cu adevărat în calitate de constructori, lucizi și pasionați totodată, ai edificiului culturii socialiste românești.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

90 de ani de la naşterea marelui muzician român

Enescu în conştiinţa epocii noastre

Prin semnificaţia umanistă a marilor direcţii de gîndire şi creaţie pe care le continuă, prin intensitatea şi valoarea contribuţiei sale inovatoare, prin diversitatea personalităţilor care o reprezintă, cultura muzicală a epocii noastre îşi afirmă rolul său specific în efortul de ansamblu al societăţii spre civilizaţie şi progres, spre desăvîrşirea etică şi estetică a fiinţei umane. Verificat în decursul epocilor trecutului, adevărul relaţiei fundamentale dintre propriile aspiraţii ale muzicianului şi imperativele nobile ale contemporaneităţii luminează viaţa şi opera unuia dintre cei mai proeminenţi artişti ai secolului XX, fiu al pămîntului românesc, George Enescu. Împlinirea a nouă decenii de la naşterea muzicianului român constituie un eveniment al culturii naţionale şi mondiale care îl aşează pe Enescu printre exponenţii săi de frunte.

Deschizînd drumul recunoaşterii universale pentru înfăptuirile şcolii muzicale româneşti moderne, *Poema Română* pentru orchestră — 1897, începutul consacrării însăşi a compozitorului Enescu, şi cele două *Rapsodii române* ale sale, realizate în anul I al acestui veac, au însemnat prima întruchipare strălucită a unui crez ce va deveni apoi programul estetic al compozitorilor români : acela de a „strînge sub acelaşi acoperiş toate activităţile muzicale şi în jurul aceluiaşi gînd pe toţi slujitorii muzicii".

Afirmarea lui Enescu în domeniul creaţiei, artei interpretative, al activităţii de răspîndire a frumuseţilor artei în straturile largi ale publicului şi de sprijinire a tendinţelor de democratizare a societăţii româneşti, a fost pilduitoare în orientarea mişcării muzicale naţionale din primele decenii ale veacului. Sensibilitatea vie şi activă faţă de suferinţele şi lupta poporului, încrederea în viitorul luminos al ţării, care ne este astăzi prezent, dragostea fierbinte pentru patrie, sînt constantele unui suflet generos, ale unei conştiinţe profund şi deplin angajate în destinul naţiunii căreia artistul îi aparţine.

Aportul lui Enescu la nemurirea capodoperelor artei universale şi la deschiderea de orizonturi noi în gîndirea şi exprimarea muzicală rămîne înscris pentru totdeauna în istoria culturii. Preţuit deopotrivă de către muzicienii precursori ca un continuator de prestigiu al propriei lor opere, ca şi de tinerele generaţii de creatori a căror misiune era descoperirea zărilor noi ale muzicii româneşti, Enescu a înfăptuit una dintre sintezele cele mai durabile şi totodată una dintre înnoirile cele mai rodnice pe care le-a cunoscut arta secolului nostru. Prezent în marea confruntare de idei şi valori care a cuprins lumea contemporană, Enescu a fost un promotor de şcoală cu largă viziune estetică, un neîntrecut tălmăcitor al muzicii, un pedagog şi un militant a cărui virtute de bază a constituit-o exemplul personal. Patriot şi artist al timpului său, el a mijlocit contactul dintre individ şi semenii săi, dintre patrie şi umanitate : *„Viaţa mea toată mi-am pus-o fără preget în serviciul artei, iar arta mea e pusă la dispoziţia lumii întregi. Lumea însă trebuie să cunoască ţara mea aşa cum e ea. Peste tot unde mă duc, eu nu uit că aceasta e prima mea datorie"*.

Născut în Livenii Dorohoiului — aşezare pitorească, scăldată în lumina soarelui, cu oameni deschişi la suflet, primitori, care peste săptămînă şi-arată hărnicia pe ogoare, iar duminica se adună la hora străbună — Enescu a uimit cu o muzicalitate precoce, dovedindu-se de la bun început dăruit de muze cu har interpretativ şi creator. Reprezentînd mediul necesar apariţiei lui Enescu, creaţia compozitorilor predecesori avea meritul de a fi afirmat *credinţa într-o artă naţională*, iar activitatea de concert pe acela de a fi pregătit interesul publicului pentru muzică. După însuşirea, la Conservatorul din Viena, a artei clasicilor, muzicianul care nu împlinise încă vîrsta de 13 ani, prezintă la Ateneul Român din Bucureşti, *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn-Bartholdy. Consacrat apoi ca violonist în capitala Franţei, el obţine prima mare izbîndă pe tărîmul creaţiei cu amintita *Poema Română*, interpretată de orchestra concertelor Colonne. Aprecierea strălucită de care s-a bucurat compozitorul, aflat încă pe băncile conservatorului, se explică prin noutatea pe care o aducea el evocînd imagini din viaţa de la ţară a cărei amintire i se păstra vie în suflet. După *Sonata pentru pian şi vioară nr. 2 în fa minor* şi *Octetul în Do major pentru coarde* realizate în prag de veac, pătrunse de un puternic suflu romantic şi exprimînd un lirism nobil, elevat, compozitorul revine, o dată cu cele două rapsodii, la procedeul folosirii melosului autentic naţional ca material tematic de bază. Filozofie optimistă în faţa problemelor existenţei, vitalitate exuberantă în prima rapsodie, meditaţie gravă asupra sensului vieţii, vibraţie patriotică la amintirea trecutului glorios perpetuat în pagini de doină şi baladă, în *Rapsodia* a doua — acesta este mesajul unei muzici care avea să cucerească lumea. Iar taina de măiestrie pe care o ascund aceste creaţii o deslušim în înseşi cuvintele lui Enescu : *„O melodie, şi în special o melodie populară, are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificaţia... Cu cît o melodie populară e prezentată mai*

simplu, cu atît mai viu strălucește în toată frumusețea ei". Pentru a nu tulbura însă această armonie perfectă în sine, compozitorul va renunța la procedeul prelucrării materialului folcloric ca atare, dar se va identifica în mod programatic cu esența gîndirii muzicale naționale, tot așa cum Alecsandri, Eminescu, Arghezi sau Blaga se confundă cu verbul românesc, cum Grigorescu, Luchian sau Brâncuși se identifică cu viziunea plastică a țăranului român.

Această modalitate de transfigurare superioară, creatoare a substanței muzicale folclorice, zugrăvind un univers sufletesc pe cît de autentic pe atît de complex, de nuanțat în dinamica lui lăuntrică, este concretizată în *Suita I în Do major pentru orchestră simfonică*, prezentată la București în 1903 sub bagheta autorului. Adoptînd caracterul părților suitei vechi, Enescu își afirmă nestingherit personalitatea prin inspirația de o nobilă poezie și adesea prin inflexiuni care ne poartă gîndul la cîntecul popular. Ca o noutate surprinzătoare a fost primit *Preludiul la unison* al acestei creații, care ridică pînă la apoteoză confesiunea lirică a doinei, exprimată într-un monolog al coardelor construit cu atîta măiestrie încît a fost comparat cu pagini de forța și densitatea expresivă a *Ariei* de Bach.

Preocuparea compozitorului se îndreaptă asiduu către formele instrumental-simfonice ample, capabile să dezvăluie cît mai cuprinzător concepția sa artistică, profunzimea simțămintelor sale. Prezentată la Paris în 1906, *Simfonia I în Mi bemol* se distinge prin concentrarea proporțiilor și relieful tematic, prin iscusința elaborărilor armonic-orchestrale, situîndu-l pe Enescu în rîndul marilor continuatori din veacul nostru al tradițiilor simfonismului. Patos eroic, teme de o semnificație gravă, triumful bărbăției și optimismului se arcuiesc într-o impetuoasă triadă dramatică ce structurează magistral simfonia.

Izbucnirea primului război mondial întrerupe proiectele artistice ale lui Enescu, muzicianul simțindu-se chemat alături de compatrioți în lupta pentru salvarea țării. „*Nu mi-am servit patria* — declară el — *decît cu armele mele — pana, vioara și bagheta mea.* Prin concerte susținute în spitale pentru a alina suferințele răniților, prin întemeierea și conducerea orchestrei simfonice din Iași în zilele grele ale războiului, Enescu a contribuit cu puterea artei sale la ridicarea morală a compatrioților și astfel la izbînda luptei împotriva invadatorilor. Într-o vreme cînd arta națională nu se bucura cîtuși de puțin de sprijinul statului, Enescu înființează premiul de compoziție care-i va purta numele, stimulînd timp de peste trei decenii, din fonduri adunate prin truda sa artistică, eforturile tinerelor generații de creatori.

Sonatele pentru pian, pentru vioară sau violoncel și pian exprimă în modul cel mai concludent împlinirea idealului enescian al unei creații moderne de esență originală românească. Profunda gîndire poetică, mijloacele absolut inedite de realizare a discursului muzical, valoarea expresivă pe care au dobîndit-o resursele tradiționale ale artei instrumentale populare au determinat pe muzicienii români contemporani cu Enescu să consacre la loc de frunte această contribuție: „*Statornicirea năzuinței către o estetică „națională" — în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului — printre mai toți compozitorii de la noi, o dovedește acea a treia Sonată pentru pian și vioară, care l-a așezat pe maestrul Enescu în fruntea școlii românești*", se afirma. Iar compozitorul A. Honegger avea să însemne: „*Puternic inspirată din folclor, această sonată este una din cele mai reprezentative lucrări ale repertoriului ultimilor 30 de ani*".

Trăsături de concepție și stil identice vădesc *Suita a III-a „Sătească" pentru orchestră* și *Suita „Impresii din copilărie"* pentru vioară și pian care îmbogățesc posibilitățile de structurare a limbajului pornind de la sugestiile ritmice și melodice oferite de melosul popular. Considerată în mod convențional ca izvorînd din folclorul lăutăresc, cu care marele muzician a venit în contact direct și frecvent, creația lui Enescu relevă tot atît de organic legătura cu cîntecul și dansul țărănesc, genialul său spirit de pătrundere și afinitatea de simțire a muzicianului cu poporul. Pe treapta sublimării desăvîrșite a ethosului artei naționale, în strîns raport cu o problematică de largă rezonanță umanistă, se află cvartetele, tragedia lirică „*Oedip*", *Simfonia de cameră*, poemul „*Vox maris*", *Uvertura de concert pe teme populare românești.* Tensiunea răscolitoare a sentimentelor, dominate de încrederea nețărmurită în puterea omului de a dobîndi libertatea și fericirea prin cunoașterea adevărului și prin lupta împotriva întunericului și opresiunii, registrul imens de mijloace artistice, care situează creația lui Enescu în fruntea muzicii inovatoare din timpul său, puterea cu care arta sa se adresează gîndirii și sensibilității omului contemporan fac din aceste lucrări de maturitate adevărate capodopere. Cantilene de un lirism grav, tălmăcind o profundă contemplație filozofică, ultimele creații enesciene reflectă convingerea muzicianului că și-a făcut datoria de artist al patriei sale și al umanității.

Această datorie el și-a făcut-o cu prisosință și ca educator al publicului, ca interpret, punînd înalta sa măiestrie în slujba unor înalte țeluri. „*Să servesc de îndrumător, ducînd muzica în cartierele mărginașe, în provincie, la țară, prin serbări, șezători, societăți corale și instrumentale*", aceasta era aspirația sa strălucit transpusă în viață. „*Arta viitorului* — anticipa vizionar Enescu, îndemnînd cu prestigiul său de artist patriot și democrat — *va trebui să fie sinceră, și sinceră fiind, ea va corespunde năzuințelor și idealurilor estetice ale maselor... Prin audiții destinate poporului și prin-*

tr-o educație progresivă se va ajunge la o reală cunoaștere a aspirațiilor populare". Activînd ca violonist, dirijor și pianist, cu o abnegație, energie și exigență fără seamăn, Enescu a impresionat timp de peste șase decenii publicul românesc și din mari metropole ale lumii, prin muzicalitatea excepțională de subordonare a tehnicii virtuoase redării vii și pătrunzătoare a fondului emotiv al artei. El a atins performanțe unice în istoria muzicii, în ce privește puterea de înfăptuire : sînt de amintit astfel cele 16 concerte istorice din literatura viorii, date în decurs de trei luni la începutul anului 1916, în care a cuprins 28 concerte cu orchestră, 17 sonate și partite și un mare număr de piese prin care a reprezentat repertoriul universal al acestui instrument de la preclasici pînă la contemporani, acordînd un loc de seamă și creației românești. Criteriul de apropiere a lucrărilor este astfel explicat de muzician : *„Cînd iubesc ceva, se gravează în inima mea pentru toată viața"*. În ceea ce privește memoria fenomenală care îl ajuta să-și însușească creații din toate genurile și epocile, discipolul său Menuhin mărturisește : *„Toți cei ce i-au fost aproape, toți muzicienii cu care a colaborat i-au cunoscut această uluitoare facultate de a reține orice muzică i-a plăcut vreodată"*. O contribuție de neuitat a adus-o Enescu în formații de cameră, în care a cîntat alături de muzicieni ca A. Casella, I. Perlea, P. Casals, A. Alessandrescu, L. Fournier, J. Thibaud, A. Cortot, Fr. Kreisler, W. Gieseking, E. Ysaye, D. Lipatti, D. Oistrah, L. Oborin, D. Șafran, Cvartetul Rosé, Cvartetul Vuillaume. Printre elevii muzicianului român se află Y. Menuhin, A. Grumiaux, Ch. Ferras, un număr de artiști români pe care i-a îndrumat să-și perfecționeze măiestria.

Prețuind contribuția marelui artist și creator la înflorirea culturii naționale și la îmbogățirea vieții spirituale a timpului nostru, statul socialist a inițiat acțiuni de amploare pentru cinstirea memoriei și punerea în valoare a moștenirii lui George Enescu. A fost creat *Muzeul Enescu*, pe care zilnic îl vizitează muncitori, țărani și intelectuali de pe întreg cuprinsul țării, iubitori ai muzicii care vizitează România. Festivalul și concursul internațional „George Enescu" a devenit un eveniment artistic de prestigiu care prilejuiește interpretări de înaltă ținută ale creațiilor marelui muzician. Tipărită și înregistrată pe disc, opera lui Enescu est larg răspîndită de soliști și ansambluri române și de peste hotare. Știința muzicală îi dedică numeroase studii, iar în mai multe țări au luat ființă asociații al căror scop este acela de a contribui la cunoașterea înfăptuirilor muzicianului.

În acest fel opera lui George Enescu se înscrie la locul cuvenit printre marile realizări spirituale ale epocii noastre, iar exemplul său devine tot mai viu în conștiința celor ce militează pentru progresul și cultura umanității. Și în primul rînd numele și opera enesciană se constituie într-un model strălucit pentru creatorii și interpreții noștri. Comemorarea sa este încă un semn al prețuirii ce se acordă artiștilor care și-au legat destinul cu destinul poporului, al celor ce-și pun vocația, talentul în slujba ideilor umaniste înnobilării spirituale a omului, așa cum a făcut marele nostru Enescu.

V. TOMESCU

Omagiu

Comemorările constituie fericite prilejuri de întoarcere în timp, de retrospective, momente ce te îmbie la sinteze. Aducerile aminte prind contur desenat cu cinstire și pioșenie. Realul se amestecă cu legenda în retorta anilor, chipul, opera, viața fiind investite cu atribute noi, mult mai semnificative, mai sugestive.

Există personalități cărora eroziunile firești ale scurgerii anilor nu le știrbesc cu nimic atributele care i-au definit, culmi ale gîndirii proiectate ferm și definitiv în conștiința umanității, momente de sinteză ale unor îndelungi gestații, adevărate efigii ale unor semnificative momente evolutive. Printre acești ctitori, George Enescu ocupă un loc de primă importanță, în imediata vecinătate a luceafărului poeziei românești, Eminescu, a marelui povestitor Creangă, a dăltuitorului de forme pure extrase din modestele porți țărănești — Brâncuși.

Despre Enescu s-au scris mii de pagini, de la exegeza opus-urilor pînă la prea romanțata, uneori, viață, de la evocarea copilăriei în mijlocul molcomului peisaj moldovean pînă la adîncile cugetări ale ultimilor ani. Ceea ce ne frapează astăzi este că departe de a fi un subiect clarificat, catalogat, marele maestru oferă încă multiple perspective de abordare. Este unul din rarele cazuri în care omul, artistul și opera, pătrunse de modestie și măreție, se împletesc într-o cunună ce în fiecare primăvară înverzește și în fiecare toamnă dă rod bogat, oferindu-se privirilor, impunînd credințe cu forța unică a exemplului. „Să fii tu însuți" nu constituie împăcare, nici renunțare, nici o frumoasă înșelăciune, ci un act de mare curaj artistic, moral și etic. Din această aparent simplă deviză iau naștere *„Preludiul la unison", Sonata a III-a pentru pian și vioară, Simfonia de cameră* și *Oedip*. Din această deviză s-au hrănit și Lipatti și Menuhin și Jora și Silvestri și ne întoarcem și noi astăzi privirile pe frontispiciul unde stă scrisă cu majuscule.

Cei care au avut fericitul prilej de a-l cunoaște, sau noi, cei mai tineri, care ascultăm înfrigurați Ciaccona depănată cu titanică profunzime și cîntecul lung genial transfigurat în cea de a treia sonată, cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la nașterea sa îi aducem omagiul ce este o datorie cetățenească și patriotică, un semn de prețuire pentru marile și adevăratele valori născute din solul atît de fertil al acestui pămînt.

Sub egida Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și a Radioteleviziunii Române, Orchestra Filarmonică „George Enescu" și Orchestra Radioteleviziunii, avînd la pupitru pe Mircea Basarab și Emanuel Elenescu, s-au întîlnit în studioul de pe strada Nuferilor, într-un cadru sărbătoresc, pentru a cinsti printr-un concert omagial memoria ilustrului muzician. Programul și-a propus să ilustreze atît de diversele ipostaze ale muzicii enesciene, de la zglobia, strălucitoarea, încărcată de sevă Rapsodie nr. 1, trecînd prin „Eroica" românească — Simfonia I, la gingașele bijuterii vocale pe versuri de Clément Marot și încheind cu prima Suită ce poartă drept motto al întregii creații a lui George Enescu splendorile inefabile ale preludiului la unison.

Concertul celui chemat să recenzeze o manifestare în care de departe predomină creația în sine, multitudinea de stări, de senzații, de sentimente atît de proprii nouă fiind extrase din însăși esența noastră spirituală, apoi redate cu un plus de măreție pe care nu ostenim a-l considera genial, condeiul se sfiește a vîna mărunțele și inevitabilele impurități interpretative, minore, chiar nesemnificative într-un asemenea context. Ceea ce ni se pare mai mult decît semnificativ este dăruirea pe care am sesizat-o la fiecare instrumentist, bucuria degajată de frumusețea muzicii căreia arcușul îi oferă o nouă echivalentă sonoră, intenția interpreților — în multe momente excelent realizată — de a se identifica cu semnificațiile cuprinse explicit sau implicit în textul partiturilor.

Strălucirea Rapsodiei I, năvalnicele valuri ale primei Simfonii, ne-au redat un dirijor și o formație ce poartă pe umeri marea răspundere de a întruchipa idealurile de perfecțiune spre care a tins și pe care le-a atins cel al căror nume îl poartă.

Delicatele crochiuri care sînt cele 7 lieduri pe versuri de Clément Marot ne-au prilejuit o dublă satisfacție: cea a unei fidele ca spirit transcripții orchestrale datorate compozitorului Theodor Grigoriu, apoi revelația unei excelente interpretări datorate lui Valentin Teodorian. În spiritul respectului pe care Orchestra Radioteleviziunii o poartă marelui ctitor al muzicii românești, Suita I-a s-a bucurat de o excelentă interpretare, pătrunsă de fiorul atît de propriu celui ce nu a încetat pînă în ultima clipă să venereze frumusețea locurilor unde s-a născut, pentru care a trăit și a muncit, pe care le-a cîntat în fața întregii umanități: George Enescu.

MIHAI MOLDOVAN

ȘTEFAN MANGOIANU

Suita „Sătească" de George Enescu

(continuare)

Analiza muzicală exhaustivă este inutilă poate, dacă nu de-a dreptul imposibilă. Inutilă, fiindcă nici chiar superlativul nu egalează aci perceperea sintetică, audierea. Imposibilă, deoarece graiul și muzica se pot doar — cel mult — aproxima reciproc, fiind esențialmente distincte. Vom continua să cercetăm totuși anumite elemente de expresie, pentru că cele parcurse pînă aici ne-au dezvăluit doar unele aspecte. Vom fi inevitabil din nou unilaterali, acordîndu-le acum lor prioritate. Să nu uităm însă nici o clipă, că toate laturile discursului muzical enescian se dezvoltă indisolubil legate, într-o permanentă interdependență, de-a lungul întregii suite.

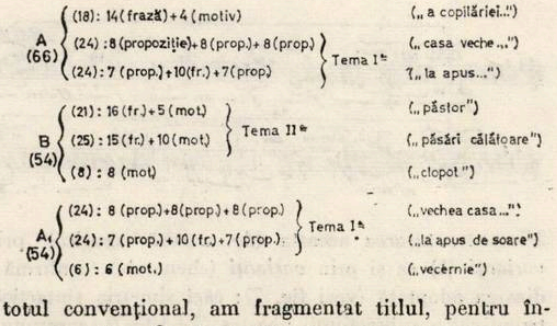
III. *„Vechea casă a copilăriei, la apus de soare. Păstor. Păsări călătoare și corbi. Clopot de vecernie"; „La vieille maison de l'enfance, au soleil couchant. Pâtre Oiseaux migrateurs et corbeaux. Cloche vespérale".*

E ceasul reculegerii. Adînca frumusețe a acestor pagini întruchipează poate cea mai tainică, cea mai autentică „vrajă enesciană". Nimic poleit, mimat sau contrafăcut: comunicativitate, căldură învăluitoare, gingășie și noblețe de spirit; o exprimare clasică prin simplitate, actuală, ardentă prin tonul mărturisirii. Valoarea ideilor și sentimentelor nu este aci egalată decît de forța evocatoare, de plasticitatea măiastră ce purcede din chiar detaliile sonore, fermecătoare în sine. Ele abundă, iar întregul are astfel virtuți bogate, peste care nu vom trece. De aceea chiar pornim de la el.

Un complex de factori pe care-l vom amănunți, îi determină caracterul persistent: un melodism-fluviu, molcom dar intens, insinuant, invadator. Meandrele lui scaldă desfătate ostrovuri, tărîmuri nostalgice a căror poveste sfîșietoare nu se cuvine rostită, într-atît de aevea e fantasma duiosului lor vis. E o stare ce ne cuprinde nemijlocit, odată cu scurgerea timpului.

Global, se conturează 3 secțiuni apropiat dimensionate (A = 66 măs., B = 54 măs., A_1 = 54 măs.). În fiecare, tematica propriu-zisă ocupă subsecțiuni încă mai apropiate dimensional (48 măs. în A, 46 măs. în B, 48 măs. în A_1). Restul subsecțiunilor (18 măs. în A, 8 măs. și apoi 6 măs. în B și respectiv, în A_1), are funcțiuni diferite (introductivă în A, finală în B și A_1). Temele, în nuanțe de fină varietate, trasează evolutiv următoarele etape (în număr de măsuri):

Fig. 7

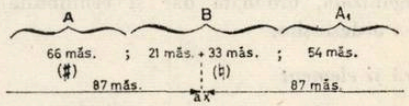


Cu totul convențional, am fragmentat titlul, pentru înlesnirea referirilor. În fapt, fiecare expresie sonoră își află rațiunea de existență și calitatea, în contextul apropiat sau depărtat. Cursivitatea discursului estompează laturi și raporturi, pe care analiza le scoate puternic în lumină.

Simetrie și proporție

1. Totalul măsurilor (174) este centrat la un ax intern (măs. 87—88), precis marcat în partitură (6 măs. după rep. 42) „a tempo tranq.": toți cei 7 diezi de la cheie sînt anulați brusc!):

Fig. 8



Aflăm exact mijlocul temei a II-a (sfîrșitul subsecțiunii „păstor"). În pofida totalității periodizărilor felurite, mari și mici, se manifestă aci o riguroasă *ordonare a timpului*, un perfect *echilibru dimensional*. E motivul pentru care neregularitatea dezvoltării întregului (fig. 7) dobîndește o supremă simetrie, apărînd clasică prin chiar aceasta.

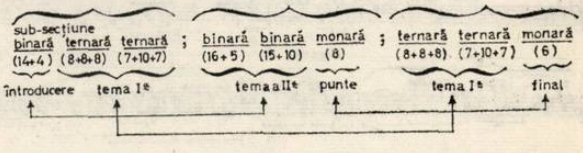
2. Considerînd adiacente atît introducerea („a copilăriei...") cît și finalul („vecernie"), se evidențiază încă o schemă central-axată (în număr de măsuri):

Fig. 9

În cadrul formei lied, ea demonstrează o anumită *densitate funcțională*, o clară *organizare a tematicii*. Începutul (18 măs.) corespunde înfiripării ei șovăelnice, aproape neobservată. Finalul (6 măs.) e simplă estompare. Dezechilibrul extremelor (18 și 6 măs.) este deci impropriu. Doar cîteva măsuri (4) consubstanțiale, determină în introducere, reala simetrie proprie tematicii. Înfiriparea (măsurile din paranteză) e prețioasă nelipsit. Însă prezența ei afectează nu semnificațiile, ci sensul expresiei de ansamblu. Ponderea sporită a secțiunii mediane (B = 54 măs.) întemeiază astfel central, un adevărat eveniment-cheie. Poate de aceea melopeea oboiului solist, ca și cluster-ele alămurilor, ce îl compun, sînt cerute aci (în partitură: „dans les coulisses"), din afara *podium*-ului de concert, sugerînd că amara tînguire ca și sinistrele croncănituri, răzbat de undeva departe, din spațiu sau poate, din timp.

3. Discursul el însuși subzistă într-o mai complexă *simetrizare*, triplă *inter-raportare a sintaxei*. Constatăm sesizante izomorfisme:

Fig. 10

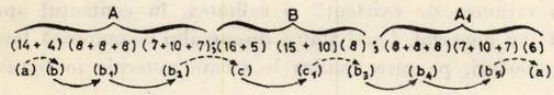


Independent de proporții, tipul periodizărilor (monar, binar, ternar) ritmează astfel contrastele suple, menite să împlinească o subtilă *armonie distributivă*. Datorită și ei

desigur, echilibrul dimensional concordă întru totul cu diferențierea unei expresii, cînd tandră și plină de înțelepciune, cînd nostalgică ori sumbră.

4. Simetriile de translație abundă. Să le desprindem pe cele majore:

Fig. 11

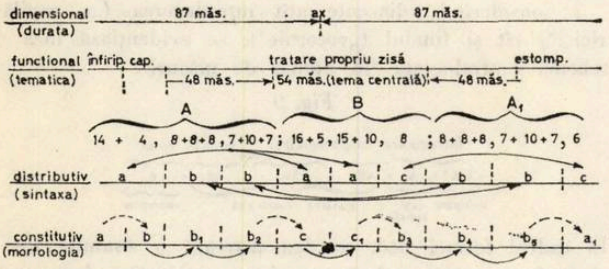


Săgețile punctate reprezintă diluția, celelalte, consistența translațiilor. E vorba nu de dimensiuni ori funcțiuni și cu atît mai puțin, de distribuții. Ceea ce pune în relief schema de mai sus e relativa *unitate constitutivă,* prin care translația asigură indispensabila *variere a morfologiei.* Este tocmai substanța sonoră (variată dar și armonizată, densă dar și organizată, ordonată dar și echilibrată), pe care urmează să o deslușim.

Structură și element

1. Simultan, prin însăși asimetria simetriilor pomenite (fig. 8—11 inclusiv), lucrarea este o definită *structură* de ansamblu (compozițional), în care fiecare nivel de organizare constituie cîte un *element* propriu:

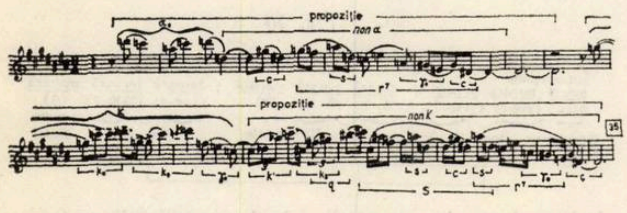
Fig. 12



Fie și palid, se evidențiază extraordinara complexitate a discursului muzical enescian, odată cu organicitatea sa, neîndoielnică. Totalitatea conexiunilor concomitente este imposibil de figurat. Cele din schemă sînt tot unilaterale și pot coexista numai datorită nivelurilor deosebite. Acestea însile complexe, conțin în aparenta lor simplitate, aspecte interne nebănuit de bogate, cu adevărate funcții dialectice, multiple, contradictorii. Fiecare are de pildă, dubla calitate de element (în raport cu structura ansamblului) și de structură (în raport cu elementul subordonat, din paranteză). ș.a.m.d..

2. Astfel, în fraza incipientă (14 măs.) din subsecțiunea introductivă („a copilăriei..."), sintaxa *(structură* de nivel distributiv) ea însăși relevă proprii *elemente* (motive, propoziții) „α + non α" și „k + non k" :

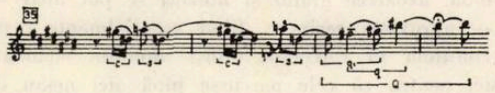
Ex. 44



Dintre acestea, α și k (ecouri din *„Copii în aer liber"),* nu se vor mai reedita, ori suferă asemenea transformări (vezi celulele k), încît esențialmente deformate, dispar treptat ca atare. Sînt adevărați *varianți.* Însă doar datorită lor se realizează acea înfiripare tematică nespus de complex-evocatoare, pe care Enescu a dorit-o. E parcă prin ceață, fericita regăsire însăși, tremurîndă, ezitările orbului ce ar pipăi bucuros nevăzutul.

3. Apoi, viitoare dezvoltări se ivesc deocamdată condensate în capul tematic (4 măs.) din aceeași subsecțiune („a copilăriei..."):

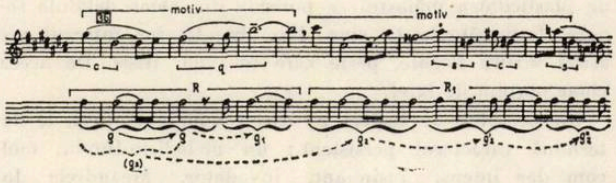
Ex. 45



E (sintactic) un *invariant* (motiv) ce cuprinde ca element (morfologic) intervalica specifică (c,s,q), definitorie (și pentru fragmentele „non α" și „non k", în fraza anterioară). Reeditîndu-se de acum încolo persistent, edifică substanța concretă a unei expresii cuprinzătoare. S-ar zice că astfel, din ghemul poznelor copilărești (piesa precedentă), clar evocate (α,k), se desfiră acum un nou fuior melodic, unic, ce purcede aici lin, aerian.

4. La alt nivel, morfologia (în calitate de structură constitutivă), la rîndul ei considerată consecvent obiect al analizei, se divide în cîteva niveluri de organizare, (elemente) diferențiate după natura parametrului sonor de care aparțin. Așa de pildă, în primele (8) măsuri, din subsecțiunea („casă veche...") imediat următoare introducerii:

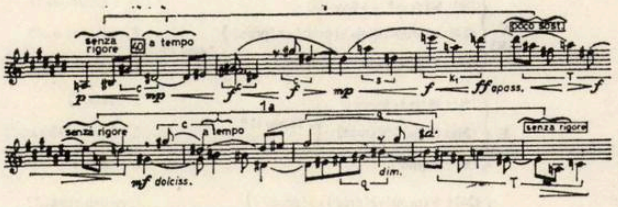
Ex. 46



ritmica (în calitate de *micro-structură* parametrică) integrează *(micro-elemente)* raporturi (serii de durate sau articulări), în motive (R și R_1) ca și în celule (ϱ, ϱ_1 și ϱ_2), în *varianți* (R_1), ca și în *invarianți* (R). Simetriile de translație abundă (vezi săgețile) ; sînt desigur, izvorul subteran nu mai puțin important, al desăvîrșitei continuități a discursului. Doar astfel odată constituită, expresia se amplifică, mereu fluentă. Șovăelnic, însăși vatra părintească e deslușită ca prin firav fum aici, în accente duioase, cu suavă tandrețe.

5. Ceva mai departe, unica frază (10 măs.) din subsecțiunea ultimă („la apus..."), prezintă și ea *micro-elemente* (minuțios specificate în partitură):

Ex. 47

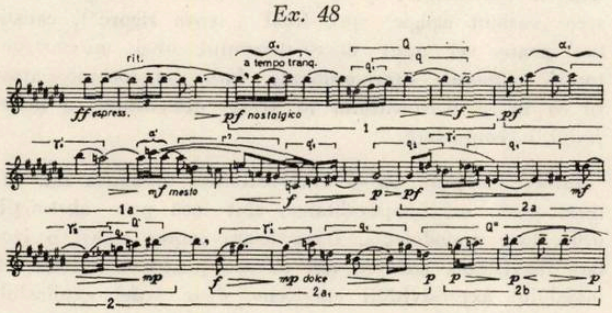


Micro-structurarea aceasta (de natură agogică) prin *invarianți* (1) ca și prin *varianți* (chenarele), confirmă periodizarea adoptată (vezi fig. 7): căci simetria sintactică (distributivă) a subsecțiunii noastre (7+10+7), corespunde din

nou şi la acest nivel (parametric), simetriilor de translaţie (morfologic constitutive) ale discursului. Izomorfismul remarcat e simptomatic tocmai pentru particularitatea unei expresii muzicale deosebit de intense : aci, climax-ul dinamic (ff) coincide cu variantul agogic („poco sost.") şi cu ictus-ul ritmico-intervalic („T"), parcă într-o frîngere a inimii, o implorare sau o exasperare iute resemnată. E cumva chintesenţa grijuliilor dojeni materne.

6. Revelatoare e şi fraza (16 măs.) componentă a primei subsecţiuni („păstor"), din tema a II-a. O întreagă ambianţă familială, căminul contopit în peisaj, totul e dureros invocat, fugitiv, într-o lumină agrestă, arhaică :

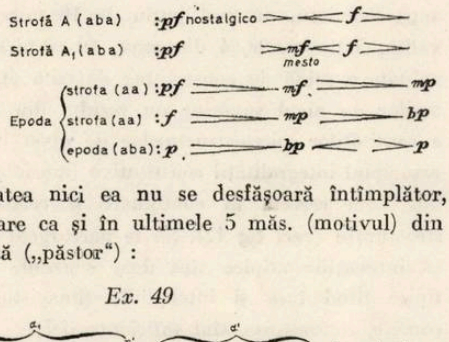
Ex. 48



În treacăt, am numit intervalica (α, ρ ,r[7]), de natură să lumineze (în calitate de *micro-structură* parametrică) construcţia unei melodii atît de libere, atît de bogat expresive. Se pot observa astfel *(micro-elemente)* diverşi invarianţi (ca α şi r[7]), nostalgice ecouri tîrzii (din „*Primăvara pe cîmp*", ex.2,3,28şi44), împletite cu reluări întregi(Q)sau trunchiate(q,q$_1$)din tema I-a (vezi ex.45,46). Se pot observa de asemenea *varianţi* actuali (q) sau revolutivi (γ). În totul, o extrem de interesantă alcătuire complexă. Plaiuri natale, frăgezimi ale anilor, doruri de casă, toate amintite, par aci că se înalţă în zări depărtate.

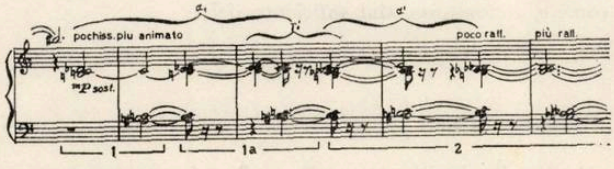
7. Dar şi mai limpede în schemă e dinamica (aba ; aba ; aa, bb, aba). E o simplă formă-bar (potenţat)*, în care indiferent de varietatea nuanţelor (f, pf, etc.) specifice, la rîndul ei *(micro-structura)* strofa (><>) are aceeaşi formă (a b a) cu *(microelementul)* mica epodă a epodei însăşi. Astfel, nemijlocit, valurilor agogice li se adaogă în discurs, pulsaţia dinamică elastică, parcă a vitalităţii însăşi, în forme regulate, firesti. Iată-le, într-o prezentare autonomă, completă.

Fig. 13



8. Timbrualitatea nici ea nu se desfăşoară întîmplător, în întreaga lucrare ca şi în ultimele 5 măs. (motivul) din subsecţiunea dată („păstor") :

Ex. 49



*) Vezi C. Bugeanu — „Pelléas et Mélisande", analiza formei; în *Studii de muzicologie,* vol. III, pag. 216—139, Editura muzicală, 1967.

Micro-structura (parametrică) e caracterizată (1=clustere alternante; 2=clustere lărgite, mixate), iar *micro-elementul* organizării (timbrul pur), e cît se poate de stabil, singura nuanţare intervenind în registraţie (în 2: trompetele sub tromboni). Forţa evocatoare e în fapt invers proporţională cu simplitatea pasajului, străină de ilustrativismul onomatopeic (vezi consecvenţa intervalicii α,γ',α). Dar, vom reveni. Desigur, ansamblul piesei se bucură de o microstructurare timbruală, nu numai că nu lipsită de însemnătate, ci chiar de-a dreptul esenţială. Ne e suficient însă că o sesizăm aici, cît de sumar. Nu interesează amănuntul, ci principiul.

Concluzia imperioasă de pînă acum, e una singură : construcţiile muzicale studiate, minuţiosul lor filigran, ordonat şi sistematic inter-raportat, organic etajat, finisajul lor exemplar, toate acestea *nu pot fi* atribute ale unei componistici calculate, de o seacă raţionalitate. Cu certe componente intelective, ele nu pot fi totuşi decît rezultanta unui act creator spontan, cristalizarea unei tehnicităţi superioare, specifice, obţinută în tensiunea marilor exigenţe, dar mai ales şi în ultima instanţă, rodul muncii creatoare, al unei admirabile gîndiri artistice. Şi nu apologetic o numim ca atare.

În galeria muzicii moderne, creaţia lui Enescu ocupă o zonă distinctă prin originalitate, fapt însă nedesluşit deplin, în termeni teoretici. Nu e vorba nici de sensurile, nici de tehnica ei, măcar în parte atinse şi aici. E vorba de esenţa particularităţii sale. Afirmarea răspicată a originalităţii poate uimi eventual, datorită pe de o parte certelor influenţe recunoscute (din Brahms, ori Wagner), pe de altă parte datorită contextului muzicii secolului, atît de radical şi zgomotos inovator. Doar nu o dată stilistica enesciană a fost insinuant apreciată ca întrucîtva întîrziată, ici-colo desuetă. Alteori e de-a dreptul corelată esteticii neo-romantice. Infinita bogăţie a creaţiei autentice permite şi aci desigur o dezbatere, dar tot atît de bine sînt uitate alte aspecte. Stilistica enesciană e prin excelenţă lipsită de ostentaţie. Simplitatea ei poate prilejui multe răstălmăciri.

Fapt e că la Enescu nu importă atît *cum* grăieşte, cît *ce* grăieşte muzica. Nu că aspectele formale i-ar fi indiferente ; dimpotrivă, o mai strînsă interdependenţă cu expresia ar fi chiar greu de aflat. Însă farmecul şi valoarea ei constă primordial tocmai în calitatea acesteia, încît certele influenţe pomenite, se dovedesc profund şi personal transfigurate. E raportul tradiţie-inovaţie, definitoriu pentru estetica sa. E totodată caracteristica unei stilistici în care primează nu noutatea codului, ci forţa mesajului, adevărul acestuia. Autentic fiu al secolului său, Enescu inovează astfel nu limbajul muzical în sine, pentru sine, ci limbajul ca unealtă, pentru noi. Subtila distincţie se evidenţiază la o mai adîncită cercetare a expresivităţii.

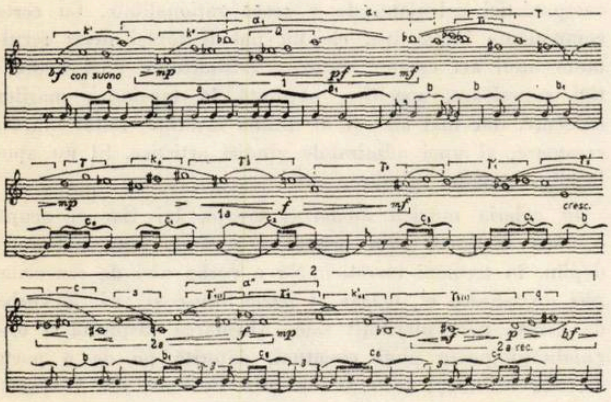
Aci avem însă de trecut poate cel mai dificil prag : funciara inadvertenţă dintre grai şi muzică, dintre notele (însuşirile) unui obiect, generalizate noţional, şi intonaţiile (însuşirile) unei sonorităţi, ele însăşile tipizate, însă imagistic ; apoi, domeniul tipizării însăşi. Într-adevăr, în contextul gramatical, intonaţiile muzicale tipizează o sistematică sonoră ce defineşte în ultimă instanţă, însuşi limbajul. În contextul componistic, ele tipizează proprii

particularităţi, definind o anume stilistică, în ultimă instanţă. În fine, în contextul muzical, ele tipizează propria lor pregnanţă, definind în ultimă instanţă, însăşi personalitatea creatoare. Intonaţia muzicală enesciană ne interesează însă acum în special sub aspectul puterii ei evocatoare. Interdependenţa *structură-intonaţie* rămîne şi aici baza extrapolării expresivităţii muzicale, în termeni adecvaţi.

Tipic şi atipic

1. Fraza secundei subsecţiuni („Păsări călătoare") din tema a II-a, posedă felurite *micro-structuri* intervalice (α,k_0,γ_0.T,Q,q,c,s invarianţi ;k′,k″,$\gamma_1\gamma_1'$,α″,k_{02}, etc., varianţi) :

Ex. 50



Proporţia, armonia, simetria, le aparţin intim. Izomorf, pe acestea le găsim pretutindeni la nivelul naturii anorganice (în structuralitatea cristalelor, de pildă). Însă tocmai de aceea, *intonaţiile corespunzătoare nu pot fi socotite* decît *atipice*, în extrema lor generalitate. Încercarea de a le atribui vreo calitate evocatoare ar eşua în arbitrar, verbul ar deveni verbozitate.

2. Aceluiaşi invariant intervalic, abstract în esenţă (de pildă, cvartă perfectă—secundă mare) îi corespund multiplii varianţi *concreţi* (respectiv, k_0,k′,k″ etc.). Aceleiaşi complexităţi (micro-structurale) îi corespund multiple *tipizări (intonaţionale)*. E însuşi principiul integralităţii parametrice. Lipsa lui ar fi *determinat o* discursivitate mai puţin — sau deloc — unitară, poate chiar o fantasmagorică fantazare, în locul acestor stringente *transformări şi prefaceri.*

3. Simultan, invariantului timbrual *(oboi)*, specificităţii lui intonaţionale (puritate, claritate, etc.) greu caracterizabile noţional, îi corespund anumiţi varianţi de registraţie (măs. 1—3 : *mediu* spre *acut ;* măsura 4—5 şi 6—8 : *acut* spre *mediu ;* măs. 9—11 şi 12—15 : *mediu* spre *grav).* În totul, o schemă clară (a a_1 a_1 b b). Micro-structurile aci corespund unor intonaţii *tipice* pentru oricare fenomen sau proces evoluînd de jos în sus (de la gros, la subţire), de la diluţie, la consistenţă şi respectiv, de la netezime la asprime. Generalitatea lor evocă astfel *substanţialitatea* însăşi (în condiţii date, timbrual), *plasticitatea, spaţialitatea,* etc..

4. Totodată, minuţioase micro-structuri dinamice corespund şi ele unor *intonaţii,* iniţial *tensionate* (1, 1a), *stridente* (bf con suono, pf sau f), apoi *palpitînde* (2a, şi 2a recurent), toate marcate însă de implacabila surdină a spaţiului din afară, din culise, depărtat. Toate sînt *tipice* foarte multor fenomene şi procese organice, vitale.

5. Ritmica frazei e cea mai capricios alcătuită. Nu-i lipseşte totuşi o micro-structurare specifică („parlando rubato"), doi invarianţi parametrici (aaa$_1$, bbb$_1$), serii de durate (binare, ternare), fiind insule izolate într-o mare de varianţi (c_0—c_7), organizaţi în serii de (triple) articulări. Corespunzător, unele *intonaţii* sînt aici *tipice* pentru oricare *înaintări uşor pripite* (în a), *legănări* ori *mici salturi* (în b), celelalte fiind atipice (c_0—c_7).

6. Tempo-ul întregii fraze e măsurat corespunzător indicaţiei („moderato, quasi andante"). Cu o singură abatere (variant agogic) spre final („senza rigore"), constitue poate cel mult micro-elementul unei micro-structurări temporale supra-ordonate. *Intonaţia* corespunzătoare ea însăşi neconstituită în aceste dimensiuni, e *nedefinită,* în consecinţă.

Intervalica pură, ca şi timbrualitatea, dinamica sau ritmica pură, ori temporalitatea, sînt însă pure abstracţii, utile doar metodologic. Dacă le-am impus totuşi o izolare inexistentă concret, am făcut-o pentru a susţine că inefabilul expresivităţii enesciene, doar astfel explicabil, aci îşi află izvorul ; nu într-un psihologism literaturizant, arbitrar şi subiectiv, ci într-o structuralitate muzicală obiectivă, materială, ale cărei corespondenţe (intonaţionale) socialmente obiective, pot fi circumscrise (noţional), dacă şi numai dacă prin aceasta vizăm clasa tuturor obiectelor posedînd numitele însuşiri. Oricare atari tălmăciri sînt operante, cu condiţia respectării convenţiei.

Să observăm că : a) intonaţiile corespunzătoare anumitor *parametri* (intensitate şi timbru) sînt *toate tipice ;* b) cele corespunzătoare unui parametru (durata) sînt *unele tipice, altele atipice ;* c) intonaţiile corespunzătoare parametrului frecvenţei (înălţimea) fiind *toate atipice.* În abstract, cele mai generalizante intonaţii aparţin deci intervalicii. Le urmează ierarhic, treptat individualizante, ritmica, dinamica şi timbrualitatea. Concluzia e valabilă exclusiv în perspectivă semantică (lingvistică) ; în cea stilistică (artistică), intervalica de pildă, e departe de a fi cea mai puţin individualizantă.

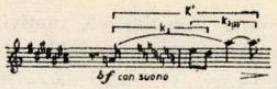
Să mai observăm că toţi parametrii sunetului muzical constituie aci niveluri de autonomă micro-structurare. O unică frază (ex. 50) cuprinde astfel (invarianţi şi varianţi) simultan, nu mai puţin de 16 micro-structuri intervalice, 5 timbruale, 4 dinamice, 10 ritmice. Izbitoarea inegalitate e plină de consecinţe ; datorită ei, calităţile structurilor de nivel superior nu rezultă din simpla însumare a cantităţilor micro-structurilor de nivel inferior. E însuşi principiul integralităţii constitutive (morfologice) a discursului. Vom cerceta în continuare şi celelalte niveluri de structurare (vezi fig 12). Să le parcurgem ascendent ştiind că intonaţiile atipice sînt doar sensibile (senzorial), cele tipice fiind însă şi inteligibile (imagistic). Exemplificări concise, concentrate, sînt suficiente aici.

Simptom şi stare

1. Simultaneitatea concretă a 3 micro-structuri parametrice (k_2,variant intervalic ; a, invariant ritmic ; mediu-acut, variant timbrual) şi a unui micro-element

(bf con suono) de micro-structură dinamică (1), determină (K') un variant morfologic minimal (celulă), adevărat fonem :

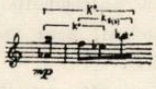
Ex. 51



E (structural) o *stare* nouă, definită mai complex (morfologic), prin relativa identificare a micro-structurilor componente, mai sus pomenită. Îi corespunde (intonațional) o sinteză simptomatică. Corespunzător, însuși sporul de complexitate structurală conturează acum un mai restrîns domeniu evocator de referință (extramuzicală), totuși cu mult încă prea generalizant pentru a putea fi univoc. Tipicitatea (imagistică) aparținînd oricărui fenomen sau proces ușor pripit, înaintînd apoi egal, liniștit, de la consistență spre diluție, nu fără stridență, dar din depărtare, e astfel aici inseparabilă de atipicul (senzorial) propriu unei perceperi sonore armonioase, proporțional definită.

2. Printr-o translație minim deformantă, apare apoi un alt fonem (K"), variant morfologic minimal (celulă), rezultat din simultaneitatea micro-structurilor imediat consecvente (k", a, și mediu-acut), minim variate :

Ex. 52



Îi corespunde un *simptom* (intonațional) nuanțat atipic (senzorial), prin fine disproporționări extensive, nedefinit modificat (imagistic) prin distanțare (micro-elementul dinamic >mp).

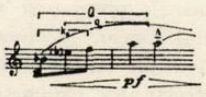
Aici, ca și la nivel parametric, relativei stabilități structurale îi corespunde o anumită mobilitate intonațională. Pe marginea acesteia, sprijiniți de programatismul explicit al piesei, precum și de documentația biografică, am putea specula îndelung. La capătul unui asemenea periplu, poate pe cît de captivant pe atît de veridic, am fi ispitiți chiar să concludem pripit că o precisă semnificație unică e incontestabil prezentă ; prea multe elemente sugestive ar concorda întru aceasta : sunetele par că „se avîntă", „de jos în sus", „ca un țipăt nostalgic", „întocmai unor cocori", etc., etc.. Faptul nici nu e de mirare. Dimpotrivă. Se observă lesne — și trebuie subliniat — că intonația parametrică (uneori de extremă generalitate), a devenit acum simptom intonațional (de un mai scăzut grad al generalității), corespunzător noilor stări (morfologice), sporului lor de intonații. Astfel, la fiecare nivel superior de organizare a discursului muzical enescian, dimensiunea structurilor — complexitatea lor — se amplifică, invers decît sfera intonațională corespunzătoare, care se restrînge treptat.

Totuși, analiza oricît de adîncită, însoțită de comentariul cel mai adecvat, nu poate suplini atributele bine determinate ale unui „semn", fără de care „semnificația" nu transparę. O singură afirmație e realmente îndreptățită în etapa la care ne aflăm : dacă fiecare auditor percepe ansamblul intonațiilor doar la modul subiectiv (eventual parțial, sau chiar diferit, dar nu în esență), pe de altă parte întreg acest ansamblu aparține totuși neîndoielnic intențiilor și interiorității enesciene, și încă la modul propriu oricărui conținut evocator intrinsec. E tocmai calitatea asupra căreia vom mai insista.

Simbol și sens

Urmează nemijlocit încă un fonem (Q), simplă translație omografică a celor anterioare (K' și K") :

Ex. 53



El înglobează și un micro-element dinamic nou (pulsația < pf >) dar simptomul (intonațional) corespunzător rămîne nedefinit în sine prin aceasta. Starea lui (structurală) realmente nouă rezultă doar din modificarea intervalicii (întreaga micro-structură parametrică). Subzistă o dublă importantă consecință :

1. Pe de o parte, conținutul evocator intrinsec acestui *simbol* (intonațional), rămîne tipic (imagistic) *neschimbat,* identic cu al fonemelor anterioare, conform stabilității lui (în micro-structura ritmică și timbrală).

2. Pe de altă parte, *sensul* aceluiași conținut (structural) apare atipic (senzorial) *modificat,* deosebit de al fonemelor anterioare, conform mobilității lui (în microstructura intervalică).

Recapitulînd : în primele două foneme (ex. 51, 52) *simbolul* lor (intrinsec) neschimbat (ritmic și timbrual) evocă (potențial) tipic (imagistic) oricare fenomen sau proces care (esențializat intonațional) „se avîntă" etc., etc., „întocmai unor cocori" ; în ultimul fonem (ex. 53), *sensul* acestuia (intrinsec) modificat (intervalic), evocă atipic (senzorial) însăși tema I-a (ca „ecou"), prin invariantul (Q) cel mai frecvent (ex. 44—48), acesta aparținînd intim tuturor ipostazelor ei (respectivelor subsecțiuni : „a copilăriei...", „casă veche...", „la apus...").

Un fapt reclamă aci toată atenția : o calitate (sonoră) reflectorie, se afirmă (intonațional) printr-o negare (structurală). Altfel spus : înțelesul unic (simbol) existent (intrinsec) are (evocator) două sensuri. Rezultă : unul și același constituent (semiotic) este (imagistic) omonimul mai multor domenii de referință (din realitatea extra-muzicală). În precizarea acestora, contextul joacă aci un rol determinant.

Conținutul (intonațional) poate fi deci apreciat ca *(simbol)* unic, *(sens)* dublu și *(simptom)* chiar triplu, în fonemele parcurse, dar faptul se evidențiază numai în întregul lor. De altfel, deabia considerîndu-le analitic (fonematic) le percepem și sintetic (morfematic), în dedublarea lor (morfologică) dar și în unitatea lor (sintactică) singură aceasta din urmă fiind „constituită ca exprimare a unui sens, a unui *înțeles complet*". *)

*) Mic dicționar filozofic, Ed. politică, Buc. 1969, pag. 115 (s.n.).

Enunț și inferență

1. Primele 3 măsuri ale subsecțiunii date („Păsări călătoare"), formează astfel un variant (constitutiv) minimal (motiv), adevărat morfem (expresiv), semn (lingvistic) al unui conținut (semantic) de asemenea minimal. El (ex. 51, 52 și 53) constă din 3 foneme, acum concret identificate cu un singur micro-element (parametric) dinamic, corespunzîndu-le global. E un *enunț* (intonațional) simplu (morfematic) constituit.

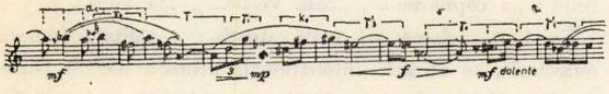
2. Acesta este realizat (structural) ca *inferență* (celulară, morfologică) completă, mediată și necesară, de natură (sonoră) specifică. Completitudinea aci rezultă din dubla afirmare a invariantului intervalic (tipul k e comun primelor foneme), precum și din negarea acestuia (tipul q) în ultimul fonem. Medierea rezultă din însăși existența celor 3 foneme, iar necesitatea, din permanența majorității micro-structurilor parametrice (în speță, ritmica și timbrualitatea), totalul acestora cuprinzînd doar încă una (intervalica).

Este vorba de cea mai mică unitate a limbajului muzical enescian, potențial independentă de oricare context. Într-adevăr, acesta nu-i poate decît confirma conținutul, oricum definit în sine, fie abandonîndu-i-l, fie dezvoltîndu-i-l, prin afirmare, negare sau negare a negației. O atare calitate suficientă sieși o au reprezentările printre care și imaginea artistică. În forma muzicală, aceasta a apărut cu valoare (comunicativă) de enunț, încă de timpuriu (istoric). Nu e cazul să-i reconstituim geneza. Simfonismului european îi este cu totul proprie. La Enescu, reala lui particularitate rezidă în puterea evocatoare (intrinsecă), în însăși calitatea lui (intonațională). Nu-i putem atribui corespondențe oarecari, arbitrare. Tentativa trebuie necontenit întemeiată. Solida structuralitate enesciană (sperăm că de pe acum riguros demonstrată) ne-o permite. O dată cu abordarea nivelurilor treptat superioare, doar tălmăcirea verbală mai prezintă dificultățile prevăzute.

Imagine și predicație

1. Fraza dată, cuprinde apoi o propoziție :

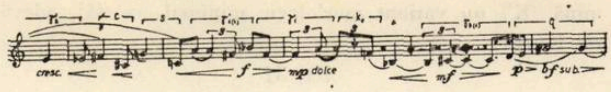
Ex. 54



E o inferență (motivică, constitutivă) mediată (ternară), completă (prin dubla afirmare și negarea registrației acut-mediu), necesară (prin frecvența intervalicii de tip γ). Îi corespunde un enunț (intonațional) compus (lexematic) constituit și (prin identificarea cu încă un micro-element dinamic) tipic oricărui fenomen sau proces planînd legănat, părăsind limpezimile treptat, în volute capricioase, insistente, chiar intensive (măs. 4-5), poticnindu-se apoi depresiv („dolente", măs.6). Intonații intervalic atipice sînt aci ecouri (α_1, γ_0, γ_1, k_0) cu adresă (din *„Primăvară pe cîmp"* și *„Copii în aer liber"*) sau citate directe din tema I-a, (T, e însăși „implorarea, disperarea iute resemnată") din fraza ei de culme („la apus"). Dacă motivul antecedent (ex. 51, 52 și 53) este o *imagine* — și ca enunț cu sens complet, nici nu poate fi altfel — această propoziție consecventă constituie posibila ei negare.

2. În încheiere, fraza cuprinde încă o propoziție :

Ex. 55



E și ea o inferență (constitutivă, motivică) însă imediată (binară), totuși completă (prin dubla afirmare și negarea registrației mediu-grav), ea însăși necesară (prin persistența aceleiași intervalici de tip γ). De aceea chiar enunțul (intonațional), compus (lexematic) constituit (dublu) deși (simbol) univoc, e totuși (sens) multiplu, polivalent și (prin identificarea cu ultimul micro-element dinamic) tipic oricărui fenomen sau proces frămîntat, în mici salturi și pulsații neliniștite, nu lipsite de accente aspre, o zbatere pe loc, parcă fără ieșire. Intonațiile atipice (intervalica c, s, q) reactualizează tema I-a, frazele odinioară gingașe, duioase. Această propoziție este și ea (a doua) negare (posibilă) a primei imagini. Toate la un loc nu-și dezvăluie sensul decît în întregul context pomenit.

3. Ansamblul dat (ex. 50) înfățișează astfel (un motiv antecedent și două propoziții succedente) un variant (distributiv) minimal (frază), cu valoare de segment (semiotic) expresiv, dezvoltat. Îi corespunde global micro-structura parametrică (dinamica) cea mai unitară (vezi fig. 13), constituind aci limpede în consecință, un enunț (imagistic) simplu (sintaxematic).

4. Acesta este realizat ca inferență (proporțională, sinnegare succedentă a antecedentei), necesar (prin persisnegare succedentă a antecedenței), necesar (prin persistența anumitor structuri, prin reminiscența ecourilor din temele piesei și Suitei).

Astfel, imaginile aci (3) sînt fiecare (intrinsec) simple competențe semnificative (subiectiv). Dar ansamblul lor (unitar) devine contextual (extrinsec) performanță (imagistică) referentă (obiectiv) a unor evenimente (expresive, intonaționale) reale (sonore, structurale). E însăși esența actului de negare (afirmare), o adevărată *predicație* cu sens evocator determinat : avînturilor eterate („păsări..."), zborurilor spre înalt, departe, li se atribuie (dublu) afirmativ, depresivul și nostalgiile („...călătoare"), frîngerile treptate, o întreagă epică contorsionată.

Deabea la etapa acestor complexiuni structurale, credem că putem aborda discuția amînată. Discursul muzical enescian nu se constituie „formal" (componistic) ori „logic" (lingvistic) pe baze disjuncte de ale clasicilor simfonismului. Însă totodată filigranul lor, de extremă iscusință artizanală, este superior multor stilistici sec-constructiviste, ce au putut prolifera în timpul vieții compozitorului, astăzi neîntrecute în desuetudine decît poate de altele încă mai recent confecționate. E parcă prelungirea de atîtea ori absurd de frecventă, a destinului cvasi-anonim al valorii, în decursul impunerii sale. Genialitatea compozitorului l-a cunoscut prea bine, în contextul cultural-artistic al unei epoci atît de frenetic sumbră ori luminoasă. Însă paradoxal, aici admirabila adecvare la realitatea existenței umane justifică totul, anonimatul ca și măreția. Mesajul enescian este atît de adînc ancorat în adevărul vieții, încît tocmai amploarea și profunzimea faptului este elementul cel mai înnoitor, cel mai ne-șocant, cel mai greu sesizabil. Tot el îi asigură și permanența.

Ca obiect (sonor), ca eveniment (auditiv) sau acțiune

(interpretativă), imagistica muzicală enesciană evocă în limitele precizate, atît multitudini (clase) de fenomene materiale (specific definite), cît şi stări afective, voliţionale (explicite), ba chiar (implicite) procese de ordin intelectual. Nu e deloc imposibil a le descifra ideatic. Simbolurile elementelor componente ale expresiei muzicale aci, fac apel la „semnul" (intonaţional) şi „semnificaţia" (imagistică), proprii convenţiilor (sociale) obiective, instituite practic (istoric) atît naţional (prin cultura românească) cît şi universal (prin tradiţia simfonismului european).

Ne-am străduit să demonstrăm cît mai riguros cu putinţă, ceea ce ca obiect (sonor) este raţional mai demonstrabil : structuralitatea. Faptul este propriu de altfel oricărui efort analitic, dar nu acesta în sine, ne-a stimulat ca atare pe calea aparent de minimă rezistenţă, a studiului tehnicităţii enesciene. Dimpotrivă. Ne-am şi preocupat de tălmăcirea noţională atît de ingrată în fond, prin inadvertenţe funciare. Dar fără demonstrarea bazelor obiective — zăcînd în primul rînd în însuşi obiectul sonor materializat în partitură — asemenea preocupări, ca şi tălmăcirea evenimentului (auditiv) în sine, poate fi suspectat de subiectivism.

Astfel, analiza noastră suportă stoic chiar şi eventuale etichetări peiorative de pedanterie, dacă izbutim să descifrăm inefabilul enescian desigur nu mai mult decît pe o latură, însă aceasta adecvat şi vizîndu-l în esenţe. La origine, îi aflăm în consecinţă *măsura,* extrema *nuanţare,* în raport cu alte stilistici, incomparabil sporita *variabilitate* a integralităţii sonore, a multiplelor ei planuri (micro-şi macro) structurale, suficient detaliate pînă acum. Cunoscuta, vestita meticulozitate a notaţiei muzicale enesciene, se dezvăluie a nu fi altceva decît reflexul necesar, organic, al limbajului realmente înnoit nu în sine, pentru sine, ci ca superioară unealtă de expresie artistică, pentru noi, cu atît mai viguros evocatoare (imagistic), cu cît mai consecvent suplă (intonaţional). Trăsătură certă, obiectiv demonstrabilă, şi poate — prezentă în alte studii — comună celor mai reprezentative opere ale veacului.

Credem că limbajul muzical a cucerit prin creaţia enesciană, *noi domenii de referinţă, noi trepte de reflectare* artistică veridică. Desigur însă că rolul hotărîtor în demonstrarea celor susţinute, nu poate reveni decît acţiunii interpretative, materializării propriu-zise a intenţionalităţii enesciene, realizării concretului ei sonor, fapt definitoriu, esenţial. Şi dacă studiul întreprins poate constitui un sprijin cît de mic pentru interpret, pe calea cuceririi unei superioare înţelegeri a textului enescian, analiza noastră îşi va fi atins menirea.

Tematică şi periodizare

1. În subsecţiunea dată („Păsări călătoare"), frazei (ex. 50) i se adaogă un motiv (10 măs.) extins, contrastant, reeditînd clusterele anterioarei subsecţiuni („păstor"). Aici ca şi acolo (vezi ex. 48 şi 49), este astfel actualizată (vezi fig. 7) o inferenţă (frazată, distributivă), imediată (binară), incompletă (neconcludentă), posibilă (prin micro-structuri α,γ,α persistente). E o *periodizare* (distributivă) menită să dezvolte (funcţional) subiectul (compoziţional) desfăşurat (muzical).

2. Îi corespunde o *tematică* definită ca dublu enunţ (imagistic şi intonaţional) simplu (sintaxematic şi respectiv, morfematic) constituit, atribuind opoziţii sumbre, avînturilor eterate.

Spuneam anterior că funcţia cluster-elor este de fapt străină ilustrativismului onomatopeic. Argument aci e însăşi realizarea intonaţională (micro-structura α,γ,α deja remarcată), căci evocarea croncăniturilor sinistre (de o reală forţă sugestivă), se bizuie (structural) pe cel mai atipic constituent obiectiv (intervalica) şi mult mai puţin pe alţi factori (timbrualitatea). Să nu uităm de altfel — caz celebru — că R. Strauss de pildă, în poemul simfonic „Don Quijotte", evocă prin mijloace (timbruale) identice (alămuri), imagini total deosebite, agreste, cu pronunţat caracter onomatopeic, naturalist-prozaic, comic. Dar mai ales să nu ignorăm contextul expresiv, în care se dezvoltă imagistica enesciană aci.

Imagistică şi proces

E previzibilă o iminentă împlinire. Premise sînt înseşi repetatele expresii, bipolare confruntări (dintre „avînt" şi „întunecare", să zicem), în ultimele subsecţiuni studiate („păstor" şi „păsări călătoare"), împreună determinînd (intonaţional) un enunţ (imagistic) compus (predicativ) constituit.

Concomitent, acesta e definit corespunzător (structural) ca inferenţă (dublu periodizată, bi-tematică), necesară (prin identitatea substanţei), însă doar imediată (binară), incompletă (prin absenţa negaţiei) şi deci neconcludentă.

1. Neîntîrziat, apare totuşi în contextul imediat, un motiv unic (8 măs.) consecvent. E subsecţiunea („Clopot") în care morfeme cunoscute (ritmic, timbrual, intervalic) reeditează contrapunctic simultaneizate, esenţializîndu-le, atît motivica (c, s, q) din prima temă cît şi citatele (α) proprii temei secunde. Două subsecţiuni premergătoare (termeni extremi, afirmativi) îşi află astfel (termenul mediu) subsecţiunea (copulă) nemijlocit negatoare. E în ansamblu (secţiunea B, 54 măs.) un (întreg) organic, unic *proces* (temporal) înfine încheiat (structural) ca inferenţă (discursivă, funcţională), de data aceasta completă (concludent afirmativă prin indispensabila negare), mediată (ternară), necesară (prin persistenţe simptomatice).

2. Îi corespunde o anume *imagistică* definită ca enunţ (compoziţional) simplu (subiectival) constituit. O lume de nostalgii, regrete şi „dulci evlavii" îşi află parcă împlinirea nu în sine, aşa cum superficial s-ar putea crede. Deşi copleşitor prin forţă emoţională, nu doar în simplul simţămînt îşi află discursul enescian domeniul evocator de referinţă, în finalul secţiunii (B). Muzica e aci nu doar „limbaj al afectelor".

Căci iată o paralelă : prima propoziţie (ex. 44) din introducere („a copilăriei...") are micro-structuri intervalice (α,γ,r^7) comune cu (ex. 48) fraza primei subsecţiuni („păstor") din tema a II-a ; s-ar zice că aceasta n-ar fi (intonaţional) decît amplificarea, completarea introducerii, un gen de izomorfism expresiv, similar celui (sintactic) distributiv (vezi fig. 10). În realitate, fiind însă prezent la alt nivel (morfologic) constitutiv, e cu totul concludent doar în ce priveşte materia (arhitectonica) tematică, nu şi mişcarea (tectonica) funcţională a discursului.

Într-adevăr, inferenţa studiată (sect. B) vădeşte fragmentări şi recontopiri cu sensuri schimbate. Introducerea încropise o imagistică nouă (ex. 45) reafirmînd-o pe cea veche (ex. 44). Aci, tînguiosul („clopot") glas parcă al însăşi oblăduirii materne, confirmă lupta dintre „amintiri" şi „întunecare", dintre „avînt" şi „frîngeri". E substratul ideatic, intelectiv, implicit acestui enunţ.

Subiect și semnificație

1. Secțiunile (A,B) parcurse, apar acum mai explicite, nu doar ca simplă alăturare ci ca semnificație obiectivată (semiotic, structural) printr-o inferență (asimetrică, dimensională) necesară (consecventă), deși deocamdată imediată (binară), incompletă (negatoare).

2. Îi corespunde un enunț (compozițional) complex (procesual) însă (neconcludent prin absența dublei afirmări, în prezența doar a negării) lipsindu-i putința de a-și defini mai mult decît unul dintre termenii, aici *subiectul* predicației pe cale de constituire. E (sect. A) s-ar zice însăși căldura originară a vieții, în pură simplitate, ingenuă înfiripare(„a copilăriei...")gingașe(„...casă..."), duioasă („...veche"), deslușită (în suma subsecțiunilor) amplu (ternar).

Iată că acum deslușim și de ce lucrarea aceasta atît de fermecător evocatoare, nu e doar funcțional tratată ci și dimensional echilibrată. În fond, nu centrarea tematicii propriu zise (fig. 12) exprimă particularitatea piesei, ci *axul* ei temporal, momentul exact din care pornesc să se întețească ecourile cu adresă (din întreaga Suită anterior dezvoltată). Într-adevăr, a doua propoziție (ex. 44) din înfiriparea tematică („a copilăriei...") posedă cele mai multe structuri intervalice (α, k, γ, q, c, s) comune cu (ex. 50) fraza secundei subsecțiuni („păsări călătoare") din tema a II-a. Astfel, secțiunea centrală (B) constituie în mod necesar, reperul de referință riguros simetrică, al desfășurării unui subiect ales poate cu motivări profund personale, biografice. Este „evenimentul cheie".

Nu reeditările (imagistice) constituie însă aici nominalizarea predicației lui specifice, și nici măcar consistentele (micro-structuri α, γ, r) recitate. Unduioasele coline ale copilăriei, zvăpăierile vîrstei, toate (proprii Suitei) invocate, sfîșietoare nostalgii (pornite întețit din axul dimensional), parcă pierdute în zări înalte, oricum îndepărtate (ecouri) prin spațiu ori timp, sînt remanent (dublu) confruntate cu depresivul („...și corbi"). Tocmai această *opoziție* e cea (concludent) *afirmată* predicativ, atunci cînd apare (negată) în violent contrast expresiv, cu tematica învăluitoare (din prima temă) a piesei.

Așa dar, dacă în antecedenta secțiune (A) aflăm parcă vatra oricărei simple copilării omenești, în succedenta (B) putem deslușI (intern predicată) confirmarea depresivelor opoziții din preajmă.

Conținut și formă

În ultima secțiune (A_1 = 54 măs.), tematica reeditată obsesiv suferă totuși adînci mutații de sensuri (imagistice). Le putem deduce din chiar numai cîteva exemplificări.

1. Tema 1-a (rep. [45], primele 4 măs.), reluată în chiar subsecțiunea de început („vechea casă...") e astfel exact aceeași (melodie) dar cu timbru schimbător (o adevărată „Klangfarbenmelodie"), vatră originară (în sect. A, abia răsărită, dezvoltîndu-se imagistic din ea însăși), aci intrînd (intonațional) parcă pe încetul (datorită și eterofoniei), în penumbre crepusculare.

2. Un același sens remarcăm și în fraza (unica de 10 măs.) culminant expresivă (prin intervalica T, 2 măs. înainte de rep. [50]), din subsecțiunea secundă („la apus de soare"). Într-adevăr, nu (imaginea) semnificația („implorarea, disperarea iute resemnată"), ci prezența ei calitativă (intonația) rezultă aci (dinamic) modificată, parcă vătuită (pp în loc de ff), pierdută în spațiu și timp.

3. Înfine, plin de același unic sens (îndepărtat, șters) se dovedește și faptul că tot în secunda subsecțiune („la apus de soare"), din întreaga intervalică (c, s, q), proprie ultimei propoziții (7 măs.) rămîne aci (4 măs. înainte și 3 măs. după rep. [51]) doar esențialul (cvarta c). De maximă simplitate, intervalul coborîtor este (la corni, apoi la violina solo) tratat timbrual cu o eficiență evocatoare de-a dreptul incredibilă, așa cum numai măiestria enesciană știe, sugerînd cu extraordinară forță parcă însuși mîngîietorul glas matern, un întreg univers infantil sfîșietor săvîrșit în dojană și suspin, iremediabil.

4. Descifrată fie și sumar, dar nu mai puțin propriu, particularitatea ultimei secțiuni (A_1) apare așa dar nu în (inferența) tematică, ci în (enunțarea) imagistică, modificată fiind (structural) nu la nivel sintactic, ci morfologic (parametric), în însăși substanța (intonațională) timbrală, dinamică ori intervalică.

5. Iar dacă totalizăm acum toate (3) secțiunile piesei, aflăm (structural) inferența (simetrică, dimensională), necesară (consecventă), de data aceasta însă mediată (ternară) și completă (concludentă), reflex (semiotic) al însăși *formei* muzicale (ABA, lied).

6. Îi corespunde (intonațional) un (întreg) conținut (imagistic), deplin determinat (predicativ). Căci dacă (sect. A) copilăria se identifică cu originara vatră părintească, preajma acesteia (sect. B) îi confirmă dăinuirea, chiar dacă fragmentată, adeverind-o prin sumbre opoziții, în final (sect. A_1) sporindu-i îndepărtarea, încețoșînd parcă însăși amintirea mediului ireparabil pierdut. E poate povestea chiar a înstrăinării, sfîșiere dată prea ades omului s-o trăiască ; o tematică general-valabilă, specifică epocii, de o acută modernitate. Meritul deosebit al compozitorului este acela de a o fi redat în esență, cu sinceră, convingătoare simplicitate.

Nu am aspirat să înlocuim audierea lucrării printr-un comentariu. Dimpotrivă. Analiza muzicală exhaustivă n-ar putea fi decît o tentativă abuzivă, eșec inevitabil. Dar graiul și muzica, deși esențialmente distincte, se pot totuși aproxima reciproc, ajutîndu-ne să dezvăluim bogăția de aspecte ale categoriei de formă, în conceptul enescian. Căci nu altfel am putea numi inextricabila întrepătrundere dintre gramatica și semiotica muzicală, într-un limbaj pe cît de puternic evocator, pe atît de variat intonațional. Sperăm că am demonstrat-o convingător, ca și neîndoelnica substanțialitate a unui program subtil implicat dar și declarat manifest, pe cît de autentic, pe atît de solid ancorat într-o poetică muzicală străină decorativismului exteriorizant, superficial, „impresiv".

Programul e întruchipat în imagini al căror conținut intonațional e desigur inconvertibil în cuvinte, inepuizabil prin chiar natura sa. Ne-am străduit să-l aproximăm, tălmăcindu-l doar în principiu și pe cît ne-a stat în putință mai adecvat, fapt de ale cărui limite sîntem conștient și direct răspunzători. Însă titlul lucrării, neobișnuit, avînd un caracter specific, rezumativ, trebuia deslușit oricît de modest, fie și numai pentru că nu este prin sine însuși garanția realizării practice, concrete.

Se dovedește credem acum, că departe de a fi cumva descriptiv, plasticizant, oricît de poetic, departe de a fi cumva o șaradă mai mult ori mai puțin ilustrativă, titlul esențializează ceea ce este mai important în obiectul evocat, mai eficient în sprijinul înțelegerii mesajului : sensul acestuia, definit minuțios, dar mai ales economic. Jalonînd astfel etapele dezvoltării unui subiect poate cu substrat intim, de fapt figurează în chip original, semnificații general-uman valabile. E cu atît mai sugestiv.

În fond, structură (invariant) programatică, titlul doar îndrumă perceperea conținutului (variant) intonațional, pe care fiecare acțiune (interpretativă) încearcă să-l redea, într-o cît mai deplină bogăție. În sprijinul unui asemenea act am întreprins și noi studiul de față. Îi dedicăm aci întreaga noastră năzuință și strădanie, încă o dată.

(va urma)

DORIAN VARGA

Cvartetul în Mi bemol major Op. 22 Nr. 1 de George Enescu

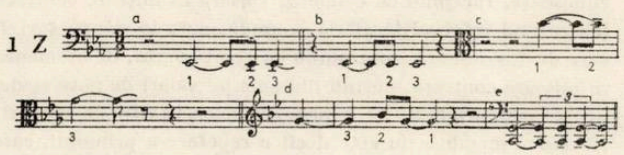
Compozitorul era în al 35—lea an al vieții sale cînd, la 1 aprilie 1916, a început a lucra la primul cvartet de coarde. Măiestria sa trecuse de mult pragul maturității și între timp dăduse viață unui important număr de lucrări simfonice și de cameră. Apăruseră primele două simfonii, iar a treia, începută cu două luni mai tîrziu, avea să fie terminată de asemenea înaintea cvartetului. În muzica de cameră apăruseră: *Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian, Octetul pentru coarde în Do major op. 7, Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14* și *Cvartetul cu pian în re minor op. 16.*

În ceea ce privește cvartetul de coarde, gen îndrăgit de compozitor încă din anii studiilor la Viena, unde se păstra tradiția creatorilor clasicismului vienez, Enescu cunoștea în mare măsură ceea ce fusese creat pînă atunci în literatura universală. Totuși el nu s-a lăsat influențat de anumite curente contemporane, ci și-a căutat drumul propriu, așa cum a făcut-o de altfel în întreaga sa creație.

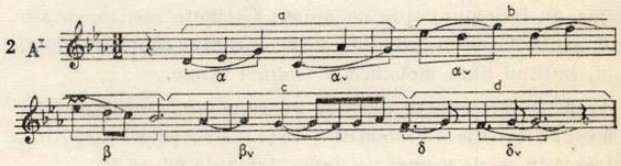
Punctul de sprijin era reprezentat de ultimele cvartete ale lui Beethoven, culme a înălțării geniului uman, îndrăgită în mod deosebit de compozitor. Dacă Enescu a luat de la Beethoven unele procedee tehnice ale travaliului tematic și a rămas la construcția tradițională în patru părți, sprijinite pe pilonii încercați ai formei de sonată, el a făcut-o totdeauna într-o manieră personală.

Fără a căuta originalitatea cu orice preț, el și-a găsit propriul său limbaj. În amurgul vieții, compozitorul îi sfătuia pe tineri în același sens, spunîndu-le că originalitatea vine la acela care nu o caută, iar important este să ai ceva de spus. Și Enescu avea multe de spus la sfîrșitul primului război mondial, perioadă în care a lucrat la cvartetul său de coarde, după cum ne informează cu precizie, data și localitatea însemnate în manuscris la sfîrșitul fiecărei părți.

Partea I-a, *Allegro moderato* începe cu o pedală de mi bemol în registrul grav al violoncelului, într-o atmosferă liniștită în *sotto voce*, dar cu un ritm pregnant, conținînd o formulă ritmică z, de mare importanță pentru desfășurările viitoare.

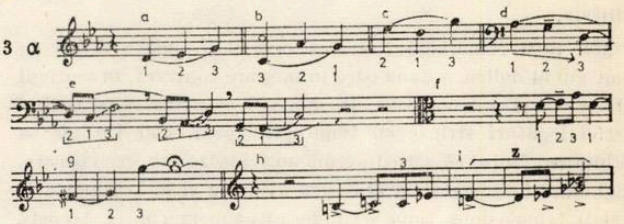


Pe această pedală, în a treia măsură, tema principală apare din adîncuri, întîi la violă, apoi continuată pe rînd de viori, depănînd parcă o poveste liniștită din bătrîni.



Este o frază sobră, în tonalitate de Mi bemol major, în care mișcarea ondulată a pătrimilor din primele două motive este puțin tulburată de sincopele membrului al doilea al frazei (un caracter secundar, apărînd o singură dată în întreaga lucrare).

De cea mai mare însemnătate însă, este capul temei, celula melodică α, formată dintr-o secundă mică și o terță mare, suitoare, pe care o vom întîlni sub aspecte variate, în toate temele principale ale cvartetului. Chiar prima temă o folosește de trei ori și anume: direct, în recurență, dar cu intervalul de terță mare răsturnat în sextă mică și din nou direct, dar cu primele două note în recurență.



Să reținem și profilul celulei ß, cu cele patru trepte diatonice coborîtoare și δ, cu pasul diatonic suitor, care deși mai puțin importante, vor contribui într-o anumită măsură la elaborarea materialului tematic.

În continuare, violoncelul repetă formula ritmică z, așa cum am văzut-o în a doua formă a exemplului 1 și apoi modulează în fa minor prin mijlocirea celulei α, care-l duce la dominanta acestei tonalități. Cele două viori în octavă, cu aceeași nuanță delicată, pornesc din nou tema principală, dar se opresc într-o mișcare legănată pe notele acordului de dominantă și apoi de tonică a lui fa minor. Revenirea în Mi bemol se realizează tot cu ajutorul celulei α, care apare de astă dată în mișcare contrară, cu terța lărgită la cvartă, într-o imitație strictă la octavă, la toate cele patru instrumente (ex. 3 d). Violoncelul, rămas singur, prezintă o secvență pe trepte tonale cu un aspect mai insolit al aceleiași celul, avînd primele două note în valori micșorate cu ritm de anapesă și în mișcare recurentă, iar intervalele lărgite la secundă mare și cvartă, apoi cvintă (ex. 3 e).

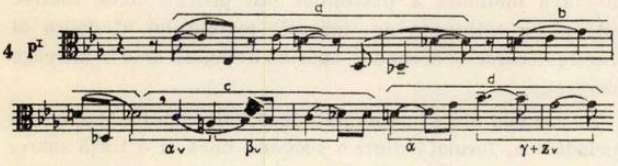
Am subliniat de la început frecventa apariție a celulei α, pentru a evidenția modalitatea de prelucrare a materialului

tematic folosită pe o scară din ce în ce mai largă în paginile următoare.

Dar limbajul, care a avut pînă acum un caracter pur diatonic într-o învеşmîntare mai mult armonică, se va îmbogăţi prin frecventa întrebuinţare a cromatismelor şi enarmoniilor, într-o scriitură contrapunctică, cu variate combinaţii ritmice şi o mai mare elasticitate a cadrului tonal. Astfel, episodul care urmează între cifrele 2 şi 3 se caracterizează printr-o permanentă instabilitate tonală (La major, mi bemol minor, do minor, Sol bemol major şi Do bemol major) ca şi printr-o ritmică şi dinamică mai complexe, bazate pe vehicularea la diferite voci a celulei α în valori micşorate.

Se pregăteşte astfel, reapariţia temei principale în registrul acut al primei viori, dar numai cu ceea ce are mai esenţial, adică motivul al doilea b/A^I, în tonalitatea de Mi bemol major, cu inflexiuni spre do minor. Celelalte instrumente o acompaniază discret, prin mişcări de optimi ce conţin celula α, apoi, imitînd linia melodică a violinei prime.

Această linie capătă din nou un caracter mai agitat prin frecventa apariţie a cromatismelor şi a sincopelor, pregătind intrarea în scenă a unei noi teme, tema de punte P^I.



Este cîntată întîi de violă în tonalitatea de bază, Mi bemol major şi are un caracter motoric, imprimat în parte şi de triolele violinei prime, apoi ale celei secunde. Linia melodică, foarte caracteristică, exprimă şi ea, prin prezenţa sincopelor, a cromatismelor şi a salturilor de octavă, o stare de instabilitate.

Mai întîi remarcăm folosirea celulei α, odată direct în motivul al doilea, a doua oară în mişcare contrară, în motivul al treilea şi a treia oară, în motivul al patrulea, stabilind astfel legături strînse cu tema principală. Dar trebuie să subliniem faptul că această temă anticipează aspecte viitoare, înglobînd fragmentar în al doilea membru al frazei (motivele c şi d), tema a doua, tema secundară B_1^I a primei părţi. Această întrepătrundere a elementelor constitutive ale materialului tematic pe care o vom observa în întreaga lucrare, îi asigură o unitate deplină, cimentată şi mai mult de temele cu funcţie ciclică, cum este cazul temei B_1^I, pe care o vom întîlni şi în *Scherzo* şi în *Final*.

E necesar să ne oprim atenţia şi asupra primului motiv al temei de punte a/P^I, care rămîne elementul său cel mai caracteristic şi va fi folosit de compozitor în repetate rînduri în *Finalul* lucrării.

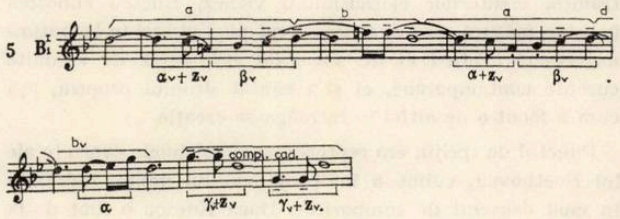
Observăm de asemenea prezenţa celulei ß în motivul al treilea, într-o formă variată, în mişcare contrară, suitoare şi celula γ, cu care se încheie tema şi care nu este decît o variantă a formulei ritmice z, fără sincopă (ex. 1 c).

După ce a fost cîntată de violă, tema de punte este reluată de vioara primă în tonalitatea dominantei, si bemol major, întovărăşită de triolele viorii secunde şi de violă în pizzicato, cu desenul celulei α. Treptat atmosfera se încălzeşte printr-o nouă prezentare a temei de punte în tonalitatea Mi bemol major, într-o formă variată, cu îngroşări de octave şi apogiaturi, realizînd prima culminaţie dinamică, de fortissimo la cifra 6.

Coborîrea pe ambele dimensiuni (înălţime şi dinamică) se face prin mijlocirea fragmentului melodic născut din secventarea celulei α în ritm de anapest, prezentat de violoncelul-solo înainte de cifra 2. Viorile liniştesc atmosfera cu a doua mezzafrază a temei de punte, cîntată în imitaţie la octavă, în tonalitatea sol minor şi încheiată prin intervenţiile discrete ale violei şi violoncelului, care repetă pe rînd celula γ.

O nouă izbucnire în forte a celulei α în imitaţie la cele patru instrumente, precede calmul pe care îl aduce vioara întîia, cîntînd în valori egale pe pătrimi cu punct, mîngîiate parcă de optimi sau apogiaturi, tema B_1^I, pregătind propria sa apariţie de mai tîrziu, ca primă temă a grupului secundar. Este o manieră de pregătire pe care şi-o permite Enescu, avînd în vedere o trăsătură comună atît interpretului cît şi compozitorului şi anume, putinţa de a transfigura o temă după voinţă, dîndu-i înfăţişări deosebite. Şi în cazul de faţă, atmosfera de aşteptare este realizată admirabil de însăşi personajul principal, tema B_1^I, căreia compozitorul i-a uniformizat ritmica după modelul celulei γ (la rîndul ei, formă variată a formulei ritmice z).

De altfel, celula γ trece din nou pe rînd la toate instrumentele înainte de a poposi la vioara a II-a, unde, cu aceeaşi ritmică monotonă, creează un fel de melopee care va acompania tema B^I cîntată de vioara I-a la cifra γ. Este tema care are rolul cel mai important, atît în partea întîia cît şi în întreaga lucrare, prin funcţia ciclică pe care i-a încredinţat-o compozitorul.

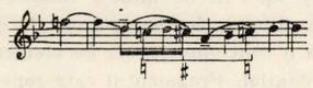


După cum am văzut mai sus, fragmentar şi cu o înfăţişare puţin schimbată, tema B_1^I a fost auzită în cadrul temei de punte P^I, ca al doilea membru al frazei. Caracterul temei de punte a influenţat această primă apariţie, prin cromatizarea treptei a VII-a (re bemol — re becar) şi prin ritmica mai agitată a dactililor celulei ß var. Cu totul alta este expresia pe care o capătă atunci, cînd se prezintă în rolul său de, temă seccundară, temă feminină a părţii întîia. Delicateţe gingăşie şi graţie se detaşează pe fundalul nostalgic al melopeei înginate de vioara a II-a. Opririle prelungite şi repetate pe treapta a V-a (re), cînd viola repetă obsedant celula α (cu o nouă înfăţişare ex. 3 f), sînt parcă semne de întrebare ee nu primesc încă un răspuns. Modul eolic de sol — relativa dominantei — cu puternică aromă populară, conferă originalitate şi naţionalitate acestei teme cu rădăcini în vechi colinde.

Privită analitic, tema B_1^I cuprinde în mare parte elemente cunoscute. Începînd cu celula α, variată în mişcare contrară (cu primul interval lărgit la secunda mare în dauna terţei) care devine minoră, continuînd cu celula ß var. de asemenea în mişcare contrară, păşind diatonic pe valori de note egale, primul membru al frazei, e încheiat jucăuş în ritm de anapest. Al doilea membru nu este decît o repetare a primului, care se încheie cu celula α var., aşa cum am văzut-o în ex. 3 f. Un compliment cadenţial de două măsuri, folosind celula var. lărgită la cvartă şi cvintă, aşezată pe tonica şi dominanta tonalităţii, încheie pe semicadenţă prima frază a temei B_1^I.

A doua frază începe în tonalitatea Si bemol major, este cîntată tot de vioara I-a, acompaniată delicat în *pizzicato* de celelalte instrumente, apoi contrapunctată de violă cu o imitaţie la octavă. Armonia este îmbogăţită prin alterarea coborîtoare a treptei a şasea (sol bemol), iar complementul cadenţial dezvoltat pe patru măsuri, cu o intensificare a dinamicii şi expresiei, în care vioara a II-a în *flautato* ţine să atragă atenţia asupra celulei α var. (repetată fără întrerupere de opt ori).

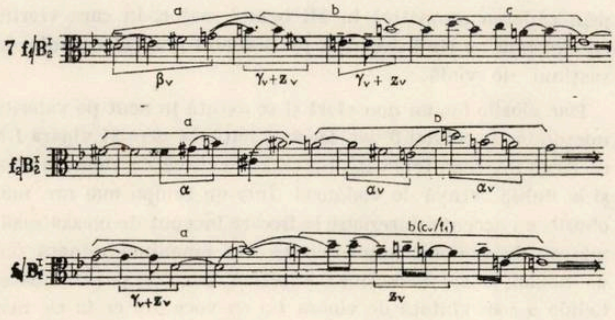
Ultima frază începe spiritual, cu un desen melodic în care treapta a patra devine mobilă (do becar — do diez — do becar, ex. 6) şi capătă un caracter concluziv prin jocul dactililor de la vioara I-a şi a contratimpilor de la vioara II-a.



Complementul cadenţial care încheie această admirabilă perioadă a temei secunde B_1^I, se întinde pe cinci măsuri, avînd în continuare mişcarea în contratimp a viorii secunde, ritmul în recurenţă a formulei z la vioara I-a (ex. 1 d) şi celula α var. la violă.

Formula ritmică z care a avut o prezenţă multiplă în desfăşurarea temei prime a grupului secundar, face legătura la cifra 11 cu tema a doua a acestui grup, B_2^I, printr-un acord de cvarte cîntat în *pianissimo*, ca o cortină care deschide o nouă perspectivă.

A doua temă a grupului secundar B_2^I, are un rol minor în comparaţie cu prima temă B_1^I şi nu apare decît de două ori în întreaga lucrare, odată în expoziţie şi a doua oară în repriză. Are un caracter cantabil şi se desfăşoară pe o perioadă de treisprezece măsuri grupate în trei fraze (ex. 7). Prima frază



în mi minor (relativa omonimei majore, ca relaţie tonală cu prima temă a grupului secundar) începe cu cele patru trepte diatonice ale celulei ß var. în mişcare suitoare, la fel ca în tema B_1^I. Urmează două forme variate ale celulei γ şi un nou motiv, în terţe descendente, care încheie fraza aşezîndu-se pe tonică. A doua frază se sprijină mai mult pe celula α în mişcare directă sau recurentă, foloseşte cromatisme şi modulează în Mi major şi Sol major, încheind cu o cadenţă întreruptă. A treia frază cu celula γ variată, apoi revine în mi minor, folosind motivul de terţe descendente întîlnit în prima frază, îmbogăţit ritmic de astă dată. Întreaga temă B_1^I este cîntată de violă, acompaniată de violoncel şi pe alocuri şi de violine, apelînd frecvent la celula α sau la fragmente imitative din aceeaşi temă, sau din B_1^I. E uşor de observat filiaţia acestei de a doua teme din grupul secundar şi materialul substanţial pe care îl primeşte din cele trei celule melodice α, ß şi γ. Caracterul său cantabil, desfăşurat generos pe suprafeţe mari, îi conferă un rol complementar faţă de tema B_1^I.

Printr-un acord de nonă pe dominanta tonalităţii La bemol major, orizontul se întunecă şi îşi face din nou apariţia primul motiv al temei A^I, dar se luminează treptat la al doilea motiv cu modulaţia în Mi bemol major şi apoi în registrul înalt al viorii, în Sol major.

Înainte de a încheia expoziţia, compozitorul readuce şi primul motiv a/P^I al temei de punte, cîntat de violă şi apoi de violoncel, pe fundalul agitat al triolelor celor două viori. Ultimul cuvînt însă îl are celula α în imitaţiile la octavă dintre violă-vioara I-a şi violoncel-vioara I-a, într-un diminuendo liniştit, aşezat în cele din urmă pe tonica tonalităţii Sol major cu unisonul celor patru instrumente (ex. 3 g).

Dezvoltarea care urmează la cifra 15 este organizată în trei faze principale, cu trăsături distinctive, urmărind o creştere gradată pînă la un punct de încordare maximă, climaxul părţii I-a.

Prima fază are un caracter static şi e construită în întregime din celula α variată, în mişcare contrară sau directă, cu ambele sau numai al doilea interval lărgit. Vioara I-a coboară lin din registrul înalt, urmărită de imitaţiile viorii secunde, ca de o umbră, pe fundalul armonic al violei şi violoncelului, în note ţinute, întrerupte din loc în loc de formula ritmică z în forma originală sau variată ternar (ex. 1 e). Parcurgem astfel o serie de tonalităţi în culori şi lumini diferite, începînd cu Do major, trecînd apoi prin fa minor, Re bemol major, mi minor, din nou Do major, apoi Re major, Si bemol major, do diez minor pentru a poposi în La major, cu o fermată pe dominanta sa. Remarcăm intercalarea măsurilor şchioape de 5/4 între cele obişnuite de 3/2, care aduc o uşoară perturbare calmului de sfere înalte creat de vioara I-a.

A doua fază a dezvoltării începe la cifra 17, este mai scurtă ca prima dar mai dinamică, fiind scrisă în genul unui *fugato* liber. Tema de patru măsuri e construită în cea mai mare parte din celula γ variată, are un caracter cromatic, modulant şi prin coloritul timbral al registrului grav al violei care o prezintă, ca şi al violoncelului cu contrasubiectul în mişcare agitată de optimi creează o atmosferă sumbră, ameninţătoare. Răspunsul e dat de vioara a II-a la cvinta micşorată superioară, viola preia contrasubiectul, iar violoncelul continuă cu un contrapunct liber. Tensiunea creşte odată cu intrarea viorii prime care, folosind mai concentrat celula γ, apoi motivul al doilea al temei principale b/A^I, secventat şi imitat la octavă de vioara II-a, realizează un mare *crescendo* pînă la *fortissimo*, făcînd legătura cu faza a treia a dezvoltării.

Aceasta este desigur cea mai importantă, atît prin dimensiune, cît şi prin tensiunea dramatică creată de confruntarea temelor principale, cu o mişcare trîmbiţată în triole gălăgioase, născută din contrasubiectul *fugato-ului* precedent, cu care debutează vioara I-a în *ff con suono furioso*. Pe fondul acestor triole ameninţătoare, violoncelul şi viola pornesc din registrul lor grav, în octave, o mişcare viguroasă în aceeaşi manieră *furioso*, sprijinindu-se pe primul motiv al temei principale a/A^I cîntat în note scurte de talon, cu *sforzandi* puternici pe jumătatea slabă de timp. Dar, deşi temperatura este înaltă, sîntem abia la începutul dezlănţuirii forţelor.

Tensiunea creşte odată cu apariţia la violoncel a temei secundare B_1^I (cu prima mezzafrază, în tonalitatea sol minor), urcînd încă o treaptă, lepădînd graţia şi gingăşia pentru a le înlocui cu zalele de luptă. Vioara II-a în octavă cu viola, cînta în *ff marcato* primul motiv al temei A^I, iar vioara I-a a reluat triolele cu mai multă îndîrjire. O nouă schimbare de tonalitate, la minor (încă o treaptă mai sus), aduce schimbarea rolurilor între violoncel, care cîntă motivul prim al temei A^I, desfigurat în salturi din ce în ce mai mari şi vioara

II-a dublată la octavă de violă, cu mezzafrază din B_1^I, îmbogățită cromatic.

Sonoritatea cea mai amplă este realizată la cifra 20 în tonalitatea Do major, cînd ambele viori în duble corzi, susțin *con tutta forza* triolele, în timp ce viola în octave, cîntă motivul a/A^I, iar violoncelul în *fff tutta forza, marcatissimo pesante*, caută să impună mezzafraza din B_1^I. Cu aceeași distribuire a rolurilor, într-o încleștare care se intensifică, violoncelul în *fff furioso* modulează în Sol major (pe mezzafraza din B_1^I, alterată melodic și variată ritmic) și apoi într-o ultimă încordare, în si minor. De astă dată, viola se alătură violoncelului la octava superioară, pentru a da un glas mai viguros mezzafrazei din B_1^I, rămasă singură în lupta cu triolele celor două violine. Este punctul culminant al dezvoltării și al întregii părți prime a lucrării.

După atingerea acestui punct, panta coboritoare este marcată de apariția la violă și violoncel a temei de punte P^I, cu prima sa mezzafrază. Modulînd enarmonic în si bemol minor, atmosfera se liniștește cu dialogul violei și violoncelului, folosind celula α variată (cu al doilea interval lărgit). Prin lunecare cromatică trecem în mi minor, unde violoncelul în *sotto voce tranquillo*, ne mai amintește odată de tema B_1^I și apoi în mi bemol minor, în care viorile, părăsind în sfîrșit triolele, aduc în *ff* o formă variată a celulei α pe ritmul formulei z, imitată în ritm de anapest de toate instrumentele (ex. 3 i).

Tonalitatea de mi bemol minor se înscăunează printr-o serie de armonii, între care de un efect deosebit este un acord de nonă pe treapta IV-a, atacat într-o succesiune de *sforzandi*. Remarcăm de asemenea alternanța major-minor (sol becar — sol bemol), ca și alterarea treptelor a II-a și a IV-a (fa bemol și la becar), în succesiunile acordice care preced repriza la cifra 22.

Repriza ocolește drumurile bătute și începe cu tema a doua B_1^I, din care vioara I-a cîntă numai prima mezzafrază, în *sotto voce espressivo*, pentru a trece imediat la o lungă melopee, mult mai bogată în conținut ca modelul prezentat în expoziție de vioara II-a. Celelalte instrumente s-au oprit pe dominanta tonalității, si bemol prelungit ca un ison de cimpoi, pe care în cele din urmă viola îl încheie cu celula α.

Este un moment de mare frumusețe, care creează o atmosferă de nostalgie, de dor, în puternic contrast cu dezlănțuirea de forțe din dezvoltare. Înfruntările decisive în care a fost implicată tema B_1^I, au lăsat urme adînci, aducînd o mai mare interiorizare, urmare firească a transformărilor suferite în procesul antitetic al dezvoltării.

De aceea viola cîntă în continuare prima frază a temei B_1^I, într-un climat deosebit de cel al expoziției, subliniat de compozitor cu indicația *dolente cantabile*.

Atmosfera de nostalgie și dor este amplificată, într-o perspectivă mai largă, de lungile opriri pe dominanta si bemol, ca și de delicatele linii cromatice suitoare și coboritoare în tremole ale viorii prime, întrerupte rareori de imitațiile unor elemente tematice.

Cea de a doua frază preluată de vioara I-a, aduce nou, un grup de cvintole tipic enesciene la începutul mezzafrazei secunde, în contextul variat și îmbogățit al partiturii la celelalte instrumente.

Variată în înveșmîntarea ei, dar mai puțin îmbogățită în conținut, este și a doua temă B_1^I a grupului secundar, cîntată în repriză de violoncel, în tonalitatea do minor, în același raport de terță mică față de prima temă B_1^I, ca și în expoziție.

În intenția de a prezenta în repriză și tema principală A^I, compozitorul reia și scurtul episod pregătitor de trei măsuri dinaintea cifrei 3, pe care-l amplifică într-un mare crescendo, urcînd cele patru instrumente în registrul lor acut, de unde apoi coboară lent, ca un șuvoi sonor, schimbînd tonalități și culori într-o secventare tipic enesciană. Trecînd din do minor în si bemol minor și apoi în mi minor, violoncelul readuce în această ultimă tonalitate prima mezzafrază din B_1^I, pe care viola și vioara II-a o contrapunctează cu elemente ale complementului său cadențial. Fragmentul este repetat apoi într-o formă mai concentrată în mi bemol minor, modulînd prin alunecare cromatică.

Apariția celulei α, capul temei principale, la vioara II-a și la violoncel, anunță și reluarea acesteia în repriză, dar numai cu motivul său principal, b/A^I în registrul înalt al primei viori, în *pp delicatamente*, în tonalitatea de bază Mi bemol major. Este o prezență estompată, care pare a avea semnificația unei cedări a locului prim, temei secundare B_1^I, purtătoare a unor sensuri mai profunde.

Acest aspect este confirmat de dezvoltarea terminală, începută cu elemente ale fazei statice din dezvoltarea propriu zisă, dar continuată cu prelucrarea aceleiași teme B_1^I, apărînd în noi ipostaze, dezvăluind noi resurse expresive. O auzim întîi fragmentar, în imitații, într-un tempo liniștit în tonalitatea La bemol major, apoi modulînd enarmonic în Mi major. Un crescendo înșelător, spre zone luminoase, este oprit prin căderea cromatică în Mi bemol major, în care viorile își exprimă pe rînd decepția pe fundalul grav al ritmului z, susținut de violă.

Dar viorile fac un nou efort și se avîntă în acut pe valorile micșorate ale celulei ß var. De astă dată, la cifra 31 vioara I-a ne cîntă întreaga temă B_1^I, imitată la octavă de vioara a II-a și la dublă octavă de violoncel. Într-un tempo mai rar, mai obosit, cu accente dureroase la fiecare început de mezzafrază, marcat de armonii împrumutate din omonima minoră (cu do bemol și sol bemol) ea exprimă tristețe și resemnare. Celula α var. cîntată de vioara I-a cu voce din ce în ce mai scăzută, repetă aceeași întrebare adresată destinului parcă, fără a primi vreun răspuns.

Răspunsul însă va veni mai tîrziu, căci *Coda* care începe la cifra 32, nu este decît încheierea unui capitol. Celula α secventată, regăsește capul temei principale A^I și vioara I-a reușește cu greu să adune pe toți partenerii săi pe motivul al doilea al acesteia, într-o atmosferă de nostalgie și incertitudine.

O cadență plagală, încheiată cu acordul de tonică în poziția cvintei, pe o fermată lungă în diminuendo pînă la *perdendosi*, termină partea a I-a cvartetuuli.

VIOREL COSMA

Aspecte şi probleme actuale privitoare la unificarea limbajului tehnic în muzicologie

Disciplina muzicologică şi-a conturat în ultimul pătrar de veac atît de bine mijloacele şi metodele de investigaţie încît numai cine stăpîneşte cu virtuozitate uneltele poate obţine maximum de rezultate. Şi fără îndoială că unul din instrumentele cele mai complete ale viitorului rămîne maşina electronică (calculatorul, computerul). Muzicologul de mîine va trebui să stăpînească un volum imens de informaţii (deci capacitatea memoriei va influenţa hotărîtor concluziile ştiinţifice), iar viteza de acces a memoriei va uşura identificarea rapidă a documentelor, spre a dicta concluziile cercetătorului[1]. „Aşa cum cititorii actuali vor avea aparatele de lectură mobile, conectate la centre mari, din care paginile cărţilor vor fi transmise prin televiziune — afirmă cu îndreptăţire Mircea Maliţa — tot astfel cercetătorii, purtîndu-şi mica maşină de calcul ca o servietă, vor cere maşinilor de la centru cu memorii uriaşe datele şi raţionamentul necesar pentru soluţionarea unei probleme de calcul, de organizare, de traducere sau de simplă logică".[2]

Niciodată în trecutul muzicologiei nu s-au publicat atît de multe lucrări de informatică muzicală (cataloage, bibliografii, indexuri, enciclopedii, dicţionare, lexicoane, discografii, filmografii ş.a.), niciodată corpusurile de documente însoţite de aparate critice exhaustive nu au invadat ştiinţa muzicală, ca în ultimul deceniu. Reintroducerea în circulaţia contemporană a tratatelor şi lucrărilor teoretice medievale, renaşcentiste şi baroce prin procedeul ediţiilor în facsimil (reproduceri fotografice de pe original) a mărit substanţial aria de cercetare muzicologică. „Există astăzi un dezechilibru între creierul neînarmat al omului şi propria sa ştiinţă. El este prea slab pentru a purta greutatea uriaşelor informaţii acumulate în biblioteci prin contribuţia tipografilor. Numai creierii motorizaţi vor putea valorifica aceste informaţii, făcîndu-le viabile"[3].

De ce această pledoarie „exagerată", „inutilă", se vor întreba unii? Pentru ce solicităm muzicologiei româneşti „computerizarea" informaţiilor atîta vreme cît la noi calculatoarele nu au fost adaptate la problemele muzicii? Răspunsul se impune fără dificultate: schimbul de informaţii se produce azi în *ambele sensuri* (din afară spre înăuntru şi invers) şi numai „vorbind aceiaşi limbă" de circulaţie internaţională muzicologia noastră va putea pătrunde dincolo de graniţele ţării sau va recepta prompt, multilateral, ultimele descoperiri ştiinţifice. A trecut epoca cînd bibliografiile şi cataloagele de creaţie, cînd instrumentele de investigaţie, documentele şi transcrierile muzicale erau socotite de unii lucrări lipsite de „zeamă de creier"! Sinteza fără documentare exhaustivă pare de neconceput în etapa ştiinţifică actuală.

Pe de altă parte, mijloacele moderne de schimb artistic internaţional (disc, radio, televiziune), tipăriturile şi corpusurile de documente, solicită muzicologiei studii *comparative* nu numai pentru creaţia contemporană, ci mai ales pentru muzica veche. Cunoaşterea şi compararea izvoarelor documentare din colecţiile de peste hotare vor oferi atît posibilităţi de completare a datelor privitoare la istoria muzicii româneşti, cît şi răspunsuri la unele probleme de ansamblu asupra fenomenului artistic autohton în contextul cultural european. Contribuţia muzicologiei româneşti va avea acces pe plan artistic mondial numai în măsura satisfacerii exigenţelor ştiinţifice impuse de standardurile internaţionale. De aci, necesitatea *urgentă* a unificării limbajului muzicologic pe p l a n n a ţ i o n a l şi apoi, înscrierea acestuia în normele u n i v e r s a l e ale disciplinei.

IZVOARE DE INFORMARE ŞI DOCUMENTARE

Preocupările de documentare ştiinţifică în ţara noastră datează încă din pragul veacului XX. În 1908 s-a introdus în România clasificarea zecimală universală (CZU), sistem de organizare a publicaţiilor în bibliotecă preconizat de cercetătorul american Melvil Dewey (1873). În perioada interbelică s-au publicat cîteva preţioase lucrări[4] şi studii de documentare de interes general, adevărata cotitură ştiinţifică în acest domeniu intervenind după 1950 o dată cu edi-

---

[1] Maurois, André. *La bibliothèque publique et sa mission.* Paris, UNESCO, 1952. „Civilizaţia noastră este suma cunoştinţelor şi amintirilor acumulate de generaţiile ce ne-au precedat"

[2] Maliţa, Mircea. *Biblioteca-memoria culturii.* În: *Studii şi cercetări de documentare şi bibliologie,* Buc., nr. 2—3, 1967, p. 157.

[3] Ruyer, Raymond, *La Cybernétique et l'origine de l'information.* Paris, Ed. Flammarion, 1954, apud Maliţa, Mircea, op. cit., p. 158.

[4] Păunel Eugen. *Biblioteca modernă.* Bucureşti, Ed. Socec, 1932; Theodorescu, Barbu. *Manualul bibliotecarului.* Bucureşti, Ed. Casa Şcoalelor, 1939, 203 p.

tarea unor cercetări de specialitate de peste hotare [5] și originale [6], cu publicarea periodică a unor reviste și buletine de informare științifică [7]. Înființarea *Centrului de documentare științifică al Academiei RSR*, primul institut de autentică calificare din țara noastră, a ridicat prestigiul disciplinei atît pe plan național, cît mai ales internațional.

Documentarea muzicală românească a *întîmpinat mari dificultăți* în trecut, cataloagele vechilor case de editură și discuri (C. Gebauer, J. Feder, Columbia, Odeon, Liffa-Record, Cristal, Electrecord, etc.) — întocmite bine înțeles după criterii pur comerciale — fiind singurele publicații cu caracter documentar periodic. Apelul la instrumentele muzicologice și documentare de peste hotare a devenit astfel indispensabil, mai ales că o bună parte a creației muzicale românești din trecut s-a tipărit în străinătate [8].

În ultimul deceniu Uniunea Compozitorilor a sprijinit intens munca de documentare, achiziționînd ampla *Bibliografie a materialelor publicate în periodicele muzicale românești* (10 volume), cuprinzînd perioada 1863—1961. De la această dată (1961), aproape fiecare revistă și-a tipărit *anual* sumarele articolelor. De un larg interes național și internațional s-a bucurat lucrarea Institutului de folclor din București, publicată în propria-i revistă începînd din 1959, sub titlul *Bibliografia generală a folclorului românesc.*

TERMINOLOGIA. STANDARDIZAREA.

Fără a insista asupra tuturor termenilor informaticii, ne vom îndrepta atenția asupra elementelor ce intră în sfera muzicologiei.

A documenta — în sensul larg al înțelesului contemporan — înseamnă a descoperi, colecționa, conserva și comunica sursele ce pot acoperi un subiect de cercetare. Acel sector al documentării ce își propune — în principal — depistarea și comunicarea izvoarelor alcătuiește conținutul disciplinei denumită *bibliografie*, iar colecționarea și sistematizarea documentelor formează obiectul *biblioteconomiei* (aici se încadrează biblioteca, muzeul, arhiva, fonoteca, fototeca, discoteca, bandoteca etc. cu disciplinele corespunzătoare — muzeistica, arhivistica etc.)

Principala sursă de informare științifică o constituie *documentul*. Din punctul de vedere al f o r m e i documentele științifice pot fi: *scrise* (cărți, reviste, note muzicale, foi volante, scheme, grafice, planuri, diagrame, hărți etc.), *sonore* (discuri, benzi, filme sonore) și *vizuale* (diafilme, diapozitive, filme mute, microfilme). Privite din unghiul i n f o r m ă r i i documentele științifice sînt de două feluri: *primare* (manuscrisele muzicale autografe și copiile, tipăriturile și reproducerile, cărțile, studiile, revistele, foile volante, discurile, benzile de magnetofon — deci toate documentele care fixează *direct* conținutul și rezultatele activității științifice) și *secundare* (cataloage, repertorii, reviste de referate, anuare, bibliografii, lexicoane, enciclopedii, ghiduri, dicționare — deci toate documentele rezultate din *prelucrarea* analitică și sintetică a documentelor primare).

Varietatea formelor de prezentare bibliografică de la un cercetător la altul, de la o instituție și revistă la alta, de la o țară la alta, a devenit o piedică în difuzarea corectă a docu-

---

[5] Klenov, A. V. *Tehnica de bibliotecă.* București, Comitetul pentru Așezămintele culturale din R.P.R., 1952, 339 p.; *Munca bibliotecii de masă.* După V. N. Denisiev. București, ESIP, 1952; Denisiev, V. N. *Bibliografia generală.* București, Ed. CCS, 1953; Mihailov, A. I., Ceornîi, A. I. și Ghilearevschi, R. S. *Informatica documentară.* Cu o prefață de acad. dr. doc. șt. Aurel Avramescu, București, Ed. științifică, 1970, 516 p.

[6] Tomescu, Mircea și Micu, Viorel. *Manualul bibliotecarului sindical.* Vol. 1—2. București, Ed. CCS, 1957; Tomescu, Mircea, Părnuță Gh. și Iancovici, Simona. *Reguli pentru descrierea publicațiilor.* București, Ed. de Stat didactică și pedagogică, 1958, 174 p; *Clasificarea zecimală pentru biblioteci, servicii de documentare și fișiere individuale de studii.* București, ESIP, 1959, 160 p.; Avramescu, Aurel și Cîndea, Virgil. *Introducere în documentarea științifică.* București, Ed. RPR, 1960, 519 p.; *Biblioteca sătească. Manual practic.* București, 1961; Adrian, Alex. C. *Îndrumător pentru utilizarea Clasificării zecimale universale.* București, Ed. Inst. de documentare tehnică, 1969; *Consultații de biblioteconomie*, București, ISIA, 1969; Curcăneanu, V. și colectiv. *Instrucțiuni privind întocmirea și organizarea cataloagelor de bibliotecă.* București, Litogr. BCU, 1971.

[7] *Călăuza bibliotecarului, Revista bibliotecilor, Studii și cercetări de bibliologie, Studii și cercetări de documentare și bibliologie, Revista de referate și recenzii, Index-Buletin de informare științifică* etc.; *Buletin bibliografic de creștere a colecțiilor bibliotecii.* București, Litogr. Conservatorului, 1965; *Buletin discografic.* București, Litogr. Conservatorului, 1965 (două numere)

[8] În privința surselor muzicale, a izvoarelor (repertorii, cataloage de lucrări etc.): Eitner, R. *Biografisch-bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte der 19-Jahrhunderts.* 10 vol., Leipzig, 1900—1904 și un *Supplement.* New York, 1947; Pazdirek, Franz. *Universal-Handbuch der Musikliteratur alles Zeiten und Völker.* 28 vol., Wien, 1904—1911; François, Lesure. *Répertoire international des sourses musicales.* München, 1960; *Bibliografia R. S. România. Seria note muzicale și discuri.* București, Ed. Biblioteca Centrală de Stat; *Editura muzicală. Catalog 1958—1967.* București, Ed. muzicală, 1968. În privința surselor contemporane de cărți, studii, dizertații, articole și recenzii critice: *RILM-Abstract's of Music Literature,* New York, Queens College, 1966; *Buletinul de informare în bibliologie.* București, Biblioteca Centrală de Stat; *Repertoriul colectiv al bibliografiilor nepublicate.* București, Biblioteca Centrală de Stat.

mentelor ştiinţifice. Necesitatea unificării mijloacelor de comunicare există nu numai în domeniul tehnicii, ci şi în activitatea social-culturală, ştiinţifică.

Acţiunea de stabilire şi de aplicare a regulilor de realizare a ordinii în scopul unei economii generale optime, respectînd cerinţele funcţionale şi de securitate, formează obiectul *standardizării*[9].

Termenul — cu rezonanţă tehnică industrială — a speriat şi continuă să exercite o rezistenţă vie, chiar o repulsie, în rîndurile unor artişti, filozofi, esteticieni, muzicieni. Cunoaşterea conţinutului complex al noţiunii, dar mai ales a multitudinii avantajelor standardizării (accelerarea difuzării rezultatelor cercetării ştiinţifice, uşurarea procesului de învăţămînt, simplificarea relaţiilor în circulaţia informaţiilor, evitarea neînţelegerilor generatoare de litigii etc.) va duce la aplicarea neforţată, neimpusă, a recomandărilor reglementate azi prin norme ale *Oficiului pentru standarde de Stat*[10], prin coduri internaţionale[11]. Toate calculatoarele electronice lucrează pe baza normelor internaţionale de standardizare încît nerespectarea stasurilor elaborate de instituţiile specializate va duce automat la eliminarea repetată a contribuţiilor muzicologiei româneşti din circuitul ştiinţific mondial. În ultima vreme au apărut studii şi lucrări ample privind computerizarea cercetărilor de muzicologie[12], precum şi reviste de referinţe bibliografice care lucrează numai pe principiul calculatoarelor[13].

DESCRIEREA BIBLIOGRAFICĂ

Minimul necesar de date asupra unui document, exprimate în cuvinte tip şi aşezate într-o ordine strict stabilită, invariabilă, constituie *descrierea bibliografică*. Procesul solicită exigenţă profesională maximă, migală, volum amplu de muncă, cunoaşterea detailată a documentului supus prelucrării analitice şi sintetice, stăpînirea principiilor producţiei poligrafice.

Principalele reguli ce stau la baza descrierii bibliografice a unui document tipărit (carte, articol, partitură etc.) sau manuscris sînt următoarele :

1). Prezentarea exactă şi completă a *conţinutului* şi a *formei documentului*. 2). Asigurarea identificării sigure şi rapide a documentului. 3). Cuprinderea integrală a elementelor de bază în descrierea unuia şi aceluiaşi document.

Mulţi muzicologi socotesc „inutilă" precizarea *tuturor* elementelor descrierii bibliografice, apreciind singuri ce elemente pot lipsi. Omisiunea apare pentru unii o virtute a „conciziei" trimiterii. Alţii nu iau în seamă *ordinea* elementelor, presupunînd ca îndestulătoare prezenţa *integrală* a datelor (de pildă, inversarea titlului revistei sau editurii cu localitatea publicaţiei sau instituţiei). Dacă în trecut o mică omisiune sau inversare a datelor nu părea gravă, astăzi — în sistemul informaţional computerizat — orice abatere duce la înlăturarea *integrală* a trimiterii, maşina electronică neadmiţînd... licenţe.

Acesta a fost de altfel şi scopul adunării internaţionale de la Paris din 1961 (*International Conference on Cataloguing Principes*) întrunire ştiinţifică care a urmărit unificarea principiilor de catalogare şi descriere bibliografică pe baza standardelor internaţionale unice.

În ţara noastră, reglementarea descrierii bibliografice a fost consemnată de *Stas 6158-60, Referinţe bibliografice. Elemente principale*, pentru următoarele genuri de publicaţii : A) *carte*. B) *studiu* (articol, capitol) într-o carte sau culegere, C) *periodic*, D) *articol de periodic*.

A. Elementele descriptive obligatorii pentru **carte** (sau orice alte publicaţii separate, cum ar fi volume colective, culegeri de folclor, tratate etc.) sînt : *numele autorului, prenumele autorului, titlul, numărul ediţiei, numărul volumului, locul publicării, editura, anul publicării, pagina trimiterii* (sau numărul total al paginilor), *colecţia, antetitlul*.

---

[9] Curcăneanu, Mihai. *Activitatea de standardizare în documentare şi bibliologie*. În : *Studii şi cercetări de documentare şi bibliologie*, Bucureşti, nr. 2, 1968, p. 173—187.

[10] *Poligrafie-Editură*. Colecţia STAS—Bucureşti, ESIP, 1966, 427 p.; *Stas 6442-61. Rezumate de autor şi referate bibliografice*; *Stas 8231-68. Documente primare. Terminologie*; *Stas 8232-68. Documente secundare. Terminologie*; *Stas 8301-69. Informare şi documentare. Terminologie generală* etc.

[11] Grasberger, Franz. *Code international de catalogage de musique. Der Autoren-Katalog der Musikdrucke*. Frankfurt, Ed. C. F. Peters, 1957, 48 p.; Fedoroff, Yvette. *Code restreinte*. Frankfurt, Ed. C. F. Peters, 1961, 54 p.; Brook, Barry S. *RILM-Report nr. 1* (Salzburg), *nr. 2* (Ljubljana), *nr. 3* (Amsterdam). În : *The Quarterly Journal of the Music Library Association*, New York (1966—1970) şi în *Fontes artis musices*, precum şi în *Extrase*.

[12] Lincoln, Harry B. *Musicology and the Computer : the Thematic Index*. În : *Computers in Humanistic Research* (New York), Ed. Edmund A. Bowels. Engelwood Cliffs : Prentice-Hall, Inc. 1967; Suchoff, Benjamin. *Computer Applications to Bartok's Serbo-Croatian Material*. În : *Tempo*, London, nr. 80, 1967; Suchoff Benjamin. *Computerized Folk-Song Research and the Problem of Variants*. În : *Computers and the Humanites*, New York, Vol. 2, nr. 4, 1968; Brook, Barry S. *Musicology and the Computer. Musicology 1966—2000 : A Practical Program*. Three Symposion New York. New York, The City University of New York Press, 1970, 277 p.

[13] *RILM-Abstract's of Music Literature*, New York, The City University of New York, 1970— ; *The Computer and Music*, Ithaca, Cornell University Press.

1. *Numele autorului*.

„Ca autor este considerat acela care a scris cartea". Asemenea afirmaţie înserată în orice tratat de bibliografie pare banală, de la sine înţeleasă, dar vom vedea că determinarea şi înscrierea *exactă* a numelui rămîne de multe ori o problemă deschisă şi comportă o multitudine de interpretări (mai ales atunci cînd menţiunea expresă lipseşte de pe copertă, pagină de titlu, din prefaţă etc.). Grafica actuală de carte solicită simplificări maxime, mergînd pînă la excluderea autorului de pe copertă şi de pe cotorul lucrării. De aceea, elementele bibliografice se preiau de pe pagina de titlu a cărţii, unde numele autorului apare — de regulă — fără echivoc.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL PE COPERTĂ:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Teatrul muzical din Galaţi (1956—1966).	*Cosma, Viorel. Teatrul muzical din Galaţi (1956—1966).*	*Teatrul muzical din Galaţi (1956—1966).* sau: (Cosma, V.) *Teatrul muzical etc.*

Cînd numele autorului nu apare nici pe copertă, nici pe pagina de titlu, ci se află menţionat într-o casetă tehnică din interior, pe dosul foii de titlu, în prefaţă ş.a. numele autorului se menţionează între paranteze drepte.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL PE COPERTĂ ŞI PE FOAIA DE TITLU:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iaşi.	[Pascu, George]. *100 de ani...etc.*	(Pascu, G.) *100 de ani... etc.*

Lucrările semnate cu *iniţialele* autorului (indiferent de locul menţionării) ca şi cele *nesemnate*, dar ai căror autori se pot identifica din *alte* izvoare, poartă numele autorului între paranteze drepte. Dacă identificarea nu este posibilă, volumul se descrie la *titlu*

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiştilor-instrumentişti din România.	[Breazul, George şi Niţulescu, Petre] *Muzica românească...* etc.	[Niţulescu, Petre]. *Muzica românească...* etc.

Lexicoanele, ghidurile, dicţionarele, manualele şcolare şi universitare, îndreptarele metodice „se descriu la numele alcătuitorului, el fiind de drept autorul. Descrierea acestor publicaţii la numele autorului se face atît atunci cînd el este arătat în carte, cît şi cînd poate fi aflat din alte surse" (vezi: *Reguli pentru descrierea publicaţiilor*, op. cit.)

Exemplu:

ÎN ORIGINAL PE COPERTĂ:	ÎN ORIGINAL PE FOAIA DE TITLU:	ÎN DESCRIERE:
Compozitori şi muzicologi români. Mic lexicon.	*Compozitori şi muzicologi români. Mic lexicon sub redacţia lui Viorel Cosma.*	Cosma. Viorel. *Compozitori şi muzicologi români* etc.

Îngrijitorii de ediţii, alcătuitorii de antologii şi culegeri de texte, redactorii şi editorii de antologii, *nu* sînt consideraţi autori ai materialelor tipărite prin grija lor şi, deci, descrierea principală a acestor lucrări *nu* se face la numele lor. Pentru ei se fac descrieri complementare

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Cîntecele mele. Cîntece populare din repertoriul Mariei Tănase.	*Cîntecele mele. Cîntece populare... etc.*	[Tănase, Maria]. *Cîntecelemele...etc. sau:* [Pricope, Victoria] *Cîntecele mele...* etc.

Dacă numele autorului face parte integrantă din titlu, el se repetă în descriere.

Numele autorului se menţionează în descriere numai la *nominativ*, chiar dacă pe pagina de titlu se află într-un alt caz al declinării. La început se înserează *numele de familie*, apoi *prenumele* şi la sfîrşit *iniţiala* tatălui. Între nume şi prenume se pune — obligatoriu — virgulă.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:
Des berühmten Schlesiers Martini Opitii von Boberfeld Bolesl. Opera Geist-und Weltliches Gedichte... etc.	Opitz, Martin. *Des berühmten Schlesiers Martini Opitii von Boberfeld Bolesl. Opera Geist-und Weltliches Gedichte...* etc.

Pentru un autor care în decursul anilor a semnat sub mai *multe forme* (Dumitru Georgescu, D. G. Kiriac; Gh. N. Georgescu, G. N. Georgescu-Breazul, G. Breazul; M. Andreescu-Iassy, M. Andreescu-Skeletty) se adoptă o *formă unică* a numelui, de regulă aceea din epoca maturităţii creatoare sau a perioadei cele mai îndelungate (D. G. Kiriac, G. Breazul, M. Andreescu-Skeletty).

Inițialele, prescurtările de nume sau prenume artistice se păstrează exact ca în originalul lucrărilor, identitatea semnăturii și a numelui de afiș respectîndu-se în muzică, literatură, teatru etc. cu stricteţe. Completările prenumelor — între paranteze drepte — se recomandă doar în cazul cataloagelor.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREȘIT:
Const. Brăiloiu.	Brăiloiu, Const.	Brăiloiu, Constantin.
sau:	sau:	sau:
G. Dima.	Dima, G.	Dima, G.[eorge].

Pentru autorii de origină străină sau ai minorităţilor naţionale „se va adopta forma proprie limbii de baştină a autorului", iar în cazul autorilor popoarelor ce folosesc alte alfabete decît cel latin (sovietic, bulgar, sîrbo-croat, etc.) se va adopta forma proprie limbii române.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎNDESCRIERE:	GREȘIT:
Johann Adreas Wachmann.	Wachmann, Johann Andreas.	Wachmann, Ioan Andrei
sau:	sau:	sau:
Benkö Andras.	Benkö, Andras.	Benkö, Andrei.
sau:	sau:	sau:
Ţezar Kiui.	Kui, Cezar.	Kiui, Ţezar.

Lucrările unui autor semnate cu *pseudonime* se descriu:

a). La numele *real*, dacă acesta este mai cunoscut (Sbârcea, George; Cohen-Lînaru, M.; Stein, Richard) decît pseudonimul (Romano, Claude; Enoch; S. Richard).

b). La *pseudonim* (Delmar, Florentin), dacă acesta s-a impus în viaţa artistică în locul numelui adevărat (Milea, Florian).

Pseudonimele care nu au caracter de nume de familie (Moş Nae) sau cele alcătuite din mai multe elemente nominale, *nu se inversează*, ci se menţin exact aşa cum figurează pe copertă, pe pagina de titlu sau pe afişe: *Nino* de Colesi (= Kirculescu, N.), *Mill* Grey (= Skeletti, Emil), *Gitana* d'Olmar (= Mărculescu, Olimpia), *Zina* de Nori (= Aman, Zoe), *Ritta* d'Oria (= Dimitriu-Iuca, Margareta).

Numele de familie *compuse* (duble) se leagă prin *liniuţă*, se notează în descriere în forma compusă, separîndu-se de prenume prin virgulă.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREȘIT:
Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa	Dumitrescu-Bistriţa, Gh.N.	Dumitrescu-Bistriţa Gh.N

Unele particule (*Saint, Sanct, Sant, San*) fac parte *integrantă* din numele de familie.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREȘIT:
Didia Saint-Georges.	Saint- Georges, Didia.	Georges, Didia Saint
sau:	sau:	sau:
Camille de Saint-Saëns	Saint-Saëns, Camille de.	Camilles de Saint.

Funcţiunile, titlurile, ca *Ieromonahul, Protopsaltul, Prof., dr.* etc. *nu* fac parte din numele autorului.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:
Ieromonahul Macarie.	Macarie, Ieromonahul
sau:	sau:
Protopsaltul Eustatie.	Eustatie, Protopsaltul.

Particulele nobiliare *nu* se iau în consideraţie la descrierea bibliografică a numelor de familie.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREȘIT:
Tudor cavaler de Flondor.	Flondor, Tudor.	Cavaler de Flondor, Tudor.
sau:	sau:	sau:
George von Onciul.	Onciul, George	von Onciul, George.

Numele de familie străine alcătuite cu prefixe îşi au reguli de descriere ce variază de la o ţară la alta. Fără a intra în *toate* detaliile vom preciza:

a). Nu fac parte din numele de familie (deci se notează *după* prenume), următoarele particule: *franceze* (d, d'), *germane* (von, von der), *engleze* (of), *italiene* (dei), *spaniole şi portugheze* (Da, Das, La, Lo, Los, de, d', del, do, as, os), *olandeze* (het).

b) Fac parte din numele de familie toate prefixele: *franceze* (Des, Du, La, Le, L', Les), *germane* (Am, An, Auf, Auf dem, Im, In, Vom, Zu, zum, zur), *anglo-saxone* (A', Ab, ap, De, D', Le L', Mac, Mc, M', O'), *italiene* (A, D', Da, Dall, De, Degli, Dell, Della, Di, La, Li, Lo),

spaniole şi portugheze (Dos), *olandeze, belgiene, flamande* (De, Den, Ten, Ter, Van, Van den, Van der), *armene* (Ter).

Numele autorilor maghiari *nu se inversează* cu prenumele.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Koldály Zoltán	Kodály, Zoltán	Zoltán, Kodály

Dacă în circulaţia artistică şi a textelor în limba română unele nume maghiare sau ale muzicienilor români de origină maghiară s-a folosit topica şi pronunţia românească, descrierea bibliografică *respectă inversarea* numelui cu prenumele, precum şi „românizarea" prenumelui.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Tiberiu Oláh.	Oláh, Tiberiu.	Tibor, Oláh.
Béla Bartók.	Bartók, Béla.	Béla, Bartók.

Numele autorilor medievali se descriu la *prenume.*

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Dante Aligheri	Dante, Aligheri.	Aligheri, Dante.
Leonardo da Vinci	Leonardo da Vinci	da Vinci, Leonardo.

Lucrările semnate de *doi* autori se descriu sub numele *ambilor* autori (nume, virgulă, prenume), în ordinea indicată pe pagina de titlu adăugîndu-se particula „*şi*".

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Dragoş Tănăsescu-Grigore Bărgăuanu. *Dinu Lipatti.*	Tănăsescu, Dragoş şi Bărgăuanu, Grigore. *Dinu Lipatti.*	Bărgăuanu, Gr. şi Tănăsescu, D. *Dinu Lipatti.*

Cărţile semnate de *trei* autori vor cuprinde în descriere numele şi prenumele *tuturor* autorilor (separate prin virgule) în *ordinea* indicată pe pagina de titlu.

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	GREŞIT:
Eugen Pricope, Vasile Cristian, Iuliu Constantin Spiru. *Ghid de concert.*	Pricope, Eugen, Cristian, Vasile şi Spiru, Iuliu Constantin. *Ghid de concert.*	V. Cristian, E. Pricope, I. C. Spiru. *Ghid de concert.*

Cărţile realizate de *peste* trei autori(colective mari) ale căror nume figurează *după* titlu sau pe dosul paginii de titlu, se descriu la *titlu,* menţionîndu-se fie numai numele redactorului responsabil, al coordonatorului principal etc. cu precizarea „*şi alţii*", fie al primilor trei autori cu adăugirea „*şi alţii*".

Exemplu:

ÎN ORIGINAL:	ÎN DESCRIERE:	
Conservatorul „Ciprian Porumbescu" 1864—1964.	1. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu". 1864—1964.* Varga, Ovidiu şi alţii.	2. *Conservatorul „Ciprian Porumbescu". 1864—1964* Varga, Ovidiu, Cosma, Octavian L., Dinu Vasile şi alţii.

Titlurile onorifice (artist al poporului, artist emerit etc.) *nu* se trec la datele autorilor.

2). *Titlul şi subtitlul.*

Titlul cărţii se transcrie *complet,* în limba *originală,* fără prescurtări sau omisiuni de cuvinte. Între paranteze drepte se poate da traducerea în limba română. Toate titlurile se reproduc în ortografia actuală, cu excepţia lucrărilor vechi şi a celor cu caracter special, unde se păstrează ortografia epocii. În general, dacă între titlul de pe coperta cărţii şi cel de pe pagina de titlu există diferenţe, se alege titlul *cel mai complet.*

Exemplu:

ÎN ORIGINAL (COPERTA)	ÎN DESCRIERE (PAGINA DE TITLU):	GREŞIT:
Vahmann, I. *Prinţipuri generale de muzică europeneasc̆ă modernă*	[Wachmann, J.] *Prinţipuri generale de muzică europeneas̆că modernă în trebuinţa şcolarilor klasii de muzică vocală a kolegiului naţional din Sf. Sava şi a celor ce doresc să dobîndească o dreaptă cunoştinţă a aceşti arte.*	Wachmann, J. A. *Principii generale de muzică europeană-modernă...* etc.
sau:	sau:	sau:
dr. Emil Riegler-Dinu *Das rumänische Volkslied. Eine musikwissenschaftliche Stu-*	Riegler- Dinu, Emil *Das rumänische Volkslied. Eine musikwissenschaftliche Studie*	E. Riegler. *Cîntecul popular românesc.* Berlin, etc.

die mit 162 Lieder beispielen und 2 Tabellen. Berlin, Verlag Walter de Gruyter, 1940.	*mit 162 Lieder beispielenmit 2 Tabellen* [Cîntecul popular românesc. Un studiu de muzicologie cu 162 de cîntece în exemple şi 2 tabele]. Berlin, etc.	
sau :	sau :	sau :
(COPERTA) :	(PAGINA DE TITLU) :	(ÎN DESCRIERE) :
Teatru românesc în Ardeal şi Banat. Volum editat de Teatrul Naţiona din Cluj. Întocmit de A. Buteanu.	*Teatrul românesc în Ardeal şi Banat.* Volum editat de Teatrul Naţional din Cluj cu prilejul împlinirii unui sfert de secol de activitate. Întocmit de dr. Aurel Buteanu, directorul Teatrului Naţional din Cluj la Timişoara. 1919—1944.	Buteanu, Aurel. *Teatru românesc în Ardeal şi Banat.* Volum editat de Teatrul Naţional, din Cluj cu prilejul împlinirii unui sfert de secol de activitate. 1919—1944.

Notă : De remarcat pe copertă omisiunea la tipar a literei *l* (*Teatru* în loc de *Teatrul*) şi îndreptarea greşelii pe pagina de titlu.

Subtitlul se transcrie — cu aceleaşi caractere tipografice — în continuarea titlului, între ele punîndu-se punct (*nu* virgulă).

Exemplu : Poslušnicu, Mihail Gr. *Istoria muzicei la Români. De la Renaştere pînă-n epoca de consolidare a culturii artistice.*

3). *Numărul ediţiei.*

Se indică totdeauna cu cifre *arabe*, nu romane.

Exemplu : Sbârcea, George şi Hartulary-Darclée, Ion. *Darclée.* ed. 2-a, Bucureşti, Ed. muzicală, 1962.

4). *Numărul volumelor.*

Se menţionează, după numărul ediţiei, cu cifre *arabe*, chiar dacă pe copertă sau pe pagina de titlu există indicaţia cu cifre romane sau cu steluţe, asteriscuri.

Exemplu : Brăiloiu, Constantin. *Opere,* Vol. 2 (în original Brăiloiu, Constantin. *Opere.* Vol. II).

sau :

ÎN ORIGINAL (PAGINA DE TITLU) :	ÎN DESCRIERE :	GREŞIT :
Octavian L. Cosma. *Opera românească. Privire istorică asupra creaţiei lirico-dramatice.* * — **	Cosma, Octavian L. *Opera românească. Privire istorică asupra creaţiei lirico-dramatice.* Vol.1 şi 2.	Cosma, O. L. *Opera românească.* Vol. I—II.

5). *Locul publicării.*

Oraşul se scrie *complet*, nu prescurtat.

Deci : Bucureşti (nu *Buc.*), Turnu Severin (nu *Tr. Severin*).

Dacă lucrarea poartă *două* localităţi de apariţie, ele se reproduc în forma menţionată de pagina de titlu.

Exemplu : Opera Română din *Cluj — Timişoara*, nu Cluj (Timişoara) sau simplu *Timişoara.*

Dacă nu se indică localitatea nici pe copertă, nici pe pagina de titlu, dar se cunoaşte oraşul editurii, se poate face menţiunea între *paranteze drepte.*

Exemplu : [Craiova], Ed. Scrisul românesc.

Cînd nu se pot preciza nici locul editurii, nici al tipografiei, în descriere se notează : f. l. (= fără loc.)

6). *Editura*

Numele editurii se menţionează totdeauna la nominativ, iar denumirea prescurtată sub care circulă în presă, radio, televiziune, se notează astfel şi în descriere.

EXEMPLU	
ÎN ORIGINAL :	ÎN DESCRIERE :
Editura de Stat pentru literatură şi artă.	ESPLA.

Cuvîntul *„Editura"* nu se menţionează în descriere, dacă editura are o numire proprie.

Exemplu : *Cartea rusă* (*nu* Ed. *Cartea rusă*), *Da Capo Press, Librairie Larousse, Das Buch* etc.

Denumirea organizaţiei şi instituţiei de care depinde editura *nu* se trece în descriere.

Exemplu : Buescu, Corneliu. *Gheorghe Folescu.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1966 (Greşit Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR).

Cînd numele instituţiei face parte *integrantă din denumirea editurii*, el se menţionează în descriere (Ed. Academiei RPR), iar cînd lucrarea s-a editat de către o instituţie sau organizaţie se precizează *„Ed. de"*, *„Ed."*.

Exemplu: Tomescu, Vasile. *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*. Bucureşti, Ed. Uniunea Compozitorilor din RPR, 1956.

7). *Anul publicării.*

Anul de apariţie se notează cu cifre *arabe*, indiferent de forma în care apare pe copertă sau pe pagina de titlu. De obicei, tratatele muzicale din evul mediu scriau anul cu cifre romane.

Exemplu: del Chiaro Fiorentino, Antonmaria. *Istoria delle Moderne Rivoluzioni dela Valachia*, Venezia, 1718 (în original „Venezia, MDCCXVIII").

Dacă anul publicării nu este indicat, el se ia fie din caseta tehnică finală, fie din alte izvoare, menţionarea anului făcîndu-se între paranteze drepte.

Exemplu: Breazul, G. *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*. Craiova, Ed. Scrisul românesc, [1941].

Orice necorespondenţă între anul de pe copertă sau pagina de titlu şi anul *exact* de tipărire se menţionează între paranteze drepte.

Exemplu: *Zilele folclorului bihorean*. [Oradea], Comitetul de cultură şi artă al judeţului Bihor, 1968 [tipărit 1971].

Dacă anul publicării nu se poate identifica, în datele de apariţie se notează: f.a. (= fără an). Uneori se menţionează cu aproximaţie: [187...?].

8). *Paginile. Caracterizarea cantitativă.*

Aci se cuprind numărul de pagini şi a materialului ilustrativ (portrete, planşe, hărţi, facsimile, exemple muzicale, reproduceri etc.).

În aprecierea numărului de pagini al unei lucrări se includ: textul integral, cuprinsul, bibliografia, discografia, indicii de nume, locuri, rezumatele în limbi străine, *caseta tehnică* şi *erata*. Ultimele două-adeseori nenumerotate de editor — se numără de către cercetător. Orice reclame, anunţuri, programe, extrase de cataloage etc. care nu se referă la subiectul cărţii, deci nu fac parte organică din textul autorului, nu se iau în consideraţia numerotării. Prescurtările convenţionale sînt: *p.* (= pagină, pagini), *col.* (= coloană), *f.* (foi, file), *h.t.* (= hors texte), *ilustr.* (= ilustraţii), *ex. muz.* (= exemple muzicale). Paginile nenumerotate în cuprinsul cărţi, *nu* se iau în consideraţie.

Exemplu: Cosma, Viorel. *Corul „Madrigal" al Conservatorului*. Bucureşti, [Ed. Madrigal] 1971, 144 p.+96 p. ilustr. [h.t.].

9). *Colecţia.*

Pentru precizări ale lucrărilor ce apar sub titluri generice (*Muzica pentru toţi, Mari interpreţi, Viaţa în imagini*) este bine a se adăuga şi denumirea colecţiei.

B. STUDIU, CAPITOL ETC. DINTR-O CARTE SAU CULEGERE.

Regulile de citare bibliografică semnalate pînă aci (carte) se respectă şi în cazul *studiilor, capitolelor, rezumatelor, comunicărilor* etc. incluse într-un volum colectiv.

Descrierea va cuprinde deci, în ordine: *numele* autorului, *prenumele* autorului, *titlul* studiului în original, *titlul lucrării colective* (precedat de cuvîntul „În", urmat de două puncte), *numărul ediţiei* (în cifre arabe), *numărul volumelor* (în cifre arabe), *locul* publicării, *editura*, *anul* publicării şi *pagina* citată (în cazul fragmentelor se notează prima şi ultima pagină).

Exemplu: Ghircoiaşiu, Romeo. *Les mélodies roumaines du XVI-e—XVIII-e siècle*. În: *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz, 1966, Polska. Acta scientifica congressus, Vol. 1. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966, p. 431—452.

C. PERIODICE.

Se consideră publicaţii periodice: *ziarele*, *gazetele* (hebdomadarele cu apariţie săptămînală), *revistele* (cu apariţie lunară, trimestrială, semestrială, anuală), *buletinele*, *analele*, *comunicările ştiinţifice periodice* (adeseori numerotate, ca: *Lucrări de muzicologie, Cercetări de muzicologie*), *almanahurile*, *calendarele*, *cataloagele şi buletinele editoriale*, *discografiile şi filmografiile*.

Elementele bibliografice de descriere a periodicelor: *titlul şi subtitlul*, *locul publicării* şi *data*.

La periodicele în curs de apariţie, după anul primului număr se va pune o *liniuţă*.

Exemplu: *Muzica*, Bucureşti, (1950—).

La periodicele care şi-au încetat apariţia se indică — tot între paranteze rotunde — anii de publicare.

Exemplu: *Studii muzicologice*, Bucureşti, (1956—1958).

Titlurile periodicelor alcătuite dintr-un singur nume *nu se prescurtează* (Exemplu: *Muzica, Arta, Doina, Cultura, Izvorașul, Albina*).

Titlurile compuse ale periodicelor se prescurtează ţinîndu-se seama de următoarele principale reguli: respectarea *ordinei* şi *limbii* periodicului (pentru identificarea imediată a *titlului* şi *originii* revistei), *eliminarea* articolului, conjuncţiei şi prepoziţiei (cu excepţia titlului format din două cuvinte negenerice), folosirea literei *majuscule* ca iniţială a tuturor substantivelor şi a literei *mici* pentru adjective, ş.a. Orice abreviere asupra unui titlu dublu trebuie să se opereze cu suprimarea a minimum două litere de la sfîrşitul cuvîntului.

În practica muzicologiei românești au intrat următoarele abrevieri de periodice: *Alm. muz.* (Almanah muzical), *Arta muz.* (Arta muzicală), *Banater M.Z.* (Banater Musik-Zeitung), *Bis. Ort. Rom.* (Biserica Ortodoxă Română), *Cercet. muzicol.* (Cercetări de muzicologie), *Cînt. stran.* (Cîntăreții stranei), *Cult. stran.* (Cultura stranei), *Curent. art.* (Curentul artelor), *Curier. art.* (Curierul artelor), *Curier. muz.* (Curierul muzical), *Curier. Op.* (Curierul Operei), *Eco mus. Rom.* (Eco musicale di Romania), *F. vol.* (Foaia volantă), *Glas. stran.* (Glasul stranei), *Gaz. art.* (Gazeta artelor), *Gaz. muz.* (Gazeta muzicală), *Lucr. muzicol.* (Lucrări de muzicologie), *Mișc. muz.* (Mișcarea muzicală), *Muzica ecles.* (Muzica eclesiastică), *Musa Rom.* (Musa Română), *Musikal. Rundsch.* (Musikalische Rundschau), *Muz. poez.* (Muzică și poezie), *Probl. muz.* (Probleme de muzică), *Rev. cînt. bis.* (Revista cîntăreților bisericești), *Rev. cor. fanf. rom. Banat* (Revista corurilor și fanfarelor române din Banat), *Rev. folc.* (Revista de folclor), *Rev. muz.* (Revista muzicală), *Rev. muz. arm.* (Revista muzicală a armatei), *Rev. muz. bis.* (Revista muzicală bisericească), *Rev. muz. teatr.* (Revista muzicală și teatrală), *Rev. prof. muz.* (Revista profesorilor de muzică), SCIA (Studii și cercetări de istoria artei), *Stud. muzicol.* (Studii de muzicologie), *Trib. muz.* (Tribuna muzicală) etc.

Unele reviste poartă în subtitlu sau chiar în titlu denumiri ale societăților, organizațiilor, formațiilor artistice și profesionale pe care le reprezintă. În asemenea cazuri se pot efectua prescurtări prin suprimări de elemente și trimiterea directă la numele societății. *Exemplu*: *Rev. I. Cucuzel* (Revista muzicală bisericească „*Ioan Cucuzel*"), *Rev. Armonia* (Revista profesorilor de muzică „Armonia"), *Bul. Ipcar* (Buletinul muzical Ipcar) etc.

Abreviațiunile periodicelor practicîndu-se pe scară tot mai largă prin apariția publicațiilor bibliografice, lexicoanelor, enciclopediilor, dicționarelor etc. necesită din partea muzicologilor, redactorilor de publicații și Editurii muzicale nu numai o cunoaștere amănunțită, ci și o *preluare* la scară națională. Urgența unificării abreviațiunilor la nivel republican se impune stringent deoarece publicațiile internaționale doresc să respecte „limbajul" muzicologic românesc. Nu întîmplător în ultimul deceniu au început să apară volume special dedicate problemei abrevierilor muzicale (nu numai pentru periodice, ci și pentru instrumente, organisme internaționale, instituții etc.)[14], iar unele edituri străine (Bärenreiter Verlag, Universal-Edition, VEB Deutschter Verlag für Musik, Breitkopf und Härtel ș.a.) impun colaboratorilor străini folosirea strictă a abrevierilor internaționale.

D. ARTICOLE DE PERIODICE

Trimiterile bibliografice la articolele din periodice ridică în momentul de față cele mai multe probleme de uniformizare. Răsfoind revistele *Muzica, Studii de muzicologie, Studii și cercetări de istoria artei, Revista de etnografie și folclor,* dar mai ales publicațiile *Editurii muzicale,* se poate ușor constata că fiecare redacție își are sistemul personal de trimitere bibliografică (mai exact spus, fiecare autor întocmește trimiterea după bunul său plac, iar redacțiile arareori unifică ordinea elementelor bibliografice).

Înainte de a preciza tehnica întocmirii trimiterilor, să facem o scurtă incursiune în *conținutul* referințelor, în procesul de redactare al studiului științific. Citatul reprezintă nu numai gradul de cunoaștere, de stăpînire a subiectului tratat de un autor, ci mai ales modul de evaluare a surselor de informare primară. Așa dar, citatele conferă garanțiile de probitate în cercetarea surselor și, implicit, presupun folosirea izvoarelor. Avînd și valoare informativă, citatele trebue să îngăduie verificarea *modului de folosire* a surselor documentare. Cercetătorul este obligat să asigure p r i o r i t a t e unor descoperiri de documente sau de idei.

Din păcate, nu există un criteriu ferm de citare în muzicologia noastră. Fără a intra în detalii vom semnala principalele deficiențe, unele provenite din necunoașterea „legilor" citării, altele din lipsa de probitate profesională.

Mulți socotesc că *bogăția* trimiterilor bibliografice înseamnă „ampla documentare" Este aci o epatare exterioară, derutantă, rezultată prin folosirea *citatelor nerelevante.* Există cercetători care — din patriotism local — trimit doar la surse regionale, locale. Nu puțini se feresc să citeze lucrările contemporane, ale colegilor în viață, socotind că apelul doar la precursori împrumută un element de certitudine, de autoritate științifică. Dacă orientarea către nume prestigioase din muzicologia clasică românească și universală constituie într-adevăr o garanție, totuși menționarea unui cercetător „anonim" care a descoperit documentul de care te folosești rămîne imperios necesară. În ultima vreme citarea exagerată a surselor secundare se coroborează cu excesul de trimiteri la publicații în limbi străine. Barierele de limbă tind să devină un periculos „mod în știință" de care unii abuzează nejustificat. Desigur, că cea mai antiștiințifică practică a citatului o constituie tăinuirea, ascunderea sursei de care te-ai servit, asigurîndu-ți astfel „paternitatea" veșnică a izvorului.

Citatele reprezintă — prin forma de prezentare — un limbaj specific de informare. De peste un veac de cînd știința a început să practice acest mod de legătură între creația științifică

[14] Eggebrecht, H. H. *Studien zur musikalischen Terminologie.* Wiesbaden, 1955; Schaal, Richard. *Abkurzungen in der Musik-Terminologie. Eine Ubersicht.* Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1969, 165 p.

nouă şi cea veche, sistemul de trimitere s-a perfecţionat şi tinde să se unifice. Necesitatea de codificare, în vederea prelucrării informaţiilor, va duce implicit la acceptarea unui limbaj internaţional. Deja au început să apară studii de evaluare a informaţiilor pe diferite discipline[15].

Există astăzi trei tipuri principale de trimitere bibliografică :

1. *În text* (se indică sursele, între paranteze rotunde, chiar în cuprinsul studiului).

2. *În note de subsol* (se fac menţiunile, separate de text, prin numerotare fie la pagină, fie de la 1 către infinit, cu caractere mărunte).

3. *În note finale* (trimiterile se notează în text cu cifre, de la 1 către infinit, între paranteze drepte, iar conţinutul se plasează la sfîrşitul studiului).

Prima formă este nepractică, fiindcă întrerupe cursivitatea textului şi îl încarcă cu elemente secundare. Totuşi pentru ziare şi reviste de cultură generală rămîne unica posibilitate de comunicare a surselor, fără dificultăţi tipografice.

A doua formă este cea mai comodă şi sugestivă pentru cititor, nu însă şi pentru editor (schimbarea caracterului de literă necesită culegere tipografică separată, apoi tehnoredactare la fiecare pagină etc.). Această citare „la pagină" oferă muzicologului verificarea imediată a izvorului ce a permis enunţarea ideii sau a transcrierii citatului.

A treia formă nu diferă de cea anterioară decît prin *locul* plasării trimiterii (la sfîrşit). Este avantajoasă în cazul redactării comunicărilor ştiinţifice prezentate oral (sursele bibliografice nu se citesc, deci textul „se limpezeşte"), dar incomodă la lectură (cititorul fiind obligat să întrerupă textul, spre a reveni la el după verificarea izvorului). În cazul completării trimiterilor cu precizări, comentarii, discuţii pe marginea sursei etc. notele finale duc implicit la pierderea firului textului principal.

În afara celor trei forme de trimitere semnalate mai sus, există şi practica — defectuoasă şi uneori lipsită de probitate profesională — a înlocuirii surselor de documentare cu *liste bibliografice finale* (menţionarea lucrărilor consultate, bineînţeles fără indicarea precisă a paginilor de unde s-au extras citatele sau ideile). Pentru cercetători şi cititori practica se înscrie printre formele deghizate de tăinuire a surselor de documentare, posibilităţile de control şi identificare necesitînd reluarea întregului material (nu de puţine ori inaccesibil).

Trimiterea bibliografică la un periodic trebuie să conţină următoarele elemente : *numele* autorului, *prenumele* autorului, *titlul* articolului în original (şi în traducere românească, între paranteze drepte), particula „*În*", *titlul* periodicului, *locul* de apariţie al periodicului, *anul* de apariţie (cu cifre arabe), *numărul de ordine* al numărului de periodic, *data* numărului (ziua, luna, anul), *pagina* citată (în cazul reproducerii unui fragment se indică prima şi ultima pagină).

Şi aici se aplică normele de descriere stabilite la celelalte tipuri de publicaţii. Cîteva precizări sînt însă necesare :

— Se pune *punct* după prenumele autorului şi după titlul articolului ;

— Se pune *virgulă* între nume şi prenume, precum şi între *toate* elementele periodicului ;

— Se pun *două puncte* după particula „*În*".

Exemplu : Tomescu, Vasile. *Essai sur le problème de l'originalité dans la musique roumaine* [Eseu asupra problemei originalităţii în muzica românească]. În : *Muzica*, Bucureşti, 21, nr. 5 (222), 1971, p. 37—46.

Greşelile cele mai frecvente :

— Inversarea prenumelui cu numele autorului ;

— Menţionarea titlului periodicului între ghilimete ;

— Omiterea localităţii de apariţie a periodicului. Unii consideră necesară precizarea oraşului doar la periodicele cu acelaşi titlu (*Steagul roşu*, Bucureşti ; *Steagul roşu*, Bacău).

Repetarea oraşului cuprins în titlu (*Informaţia Bucureştiului*, *Flacăra Iaşului*, *Viaţa Buzăului* etc.) este după alţii „inutilă" sau „un lux" bibliografic, uitîndu-se că absenţa elementului trimiterii (localitatea) împiedică computerizarea completă a informaţiei. Deci, corect : *Informaţia Bucureştiului*, Bucureşti, nr...., data... etc. ;

— Menţionarea anului de apariţie cu cifre romane în loc de arabe. *Exemple greşite* : *Muzica*, Bucureşti, X, nr. 5, 1960 sau : *Muzica*, Bucureşti, X (1960), nr. 5 ;

— Omiterea menţionării complete a datei (ziua şi luna) în cazul periodicelor *cotidiene* ;

— Prescurtarea paginii cu abreviaţiunea *pg.* sau *pag.* (în loc de *p.*) şi folosirea formei *pp.* (pentru menţionarea *paginilor* unui fragment).

Cunoaşterea aprofundată şi aplicarea riguroasă a normelor de descriere bibliografică asigură muzicologilor noştri posibilitatea de pătrundere pe circuitul mijloacelor moderne de mecanizare şi automatizare. Căci, spre deosebire de trecut, descrierea bibliografică în epoca noastră îndeplineşte două funcţii de bază : *funcţia de adresă* (descrierea datelor *necesare* şi *suficiente* pentru regăsirea şi identificarea documentelor ştiinţifice) şi *funcţia de semnalare* (utilizarea ca mijloc de informare imediată asupra apariţiei unui document sau izvor ştiinţific).

---

[15] Atanasiu, Pia. *Citatele ca instrument de evaluare a publicaţiilor primare*. În : *Studii şi cercetări de documentare şi bibliologie*. Bucureşti, 10, nr. 4, 1963, p. 443—456 (a se vedea la sfîrşitul studiului — pentru completarea izvoarelor principale — bibliografia străină amplă indicată de către autoare).

CLASIFICAREA (SISTEMATIZAREA)

Gruparea documentelor științifice (cărți, studii, periodice, manuscrise etc.) pe diferite domenii în funcție de conținutul lor tematic se numește *clasificare*. Fiecărei clase din clasificare i se acordă o notare convențională denumită *indice* (se exprimă în *cifre, litere, elemente mixte*). In 1876 bibliologul american Melvil Dewey a publicat o schemă pe principiul diviziunii zecimale, care perfecționată ulterior a dus la sistemul clasificării zecimale universale (CZU). Particularitatea esențială a CZU constă în folosirea concomitentă a indicilor auxiliari (generali și speciali) cu aplicarea principiului construcției combinate a indicilor. Muzicii i s-a acordat indicele de clasificare zecimală 78. În orice mare bibliotecă din lume, un cititor care dorește să consulte numai fișierul lucrărilor de muzică, se va adresa indicelui 78 unde va afla toate tipăriturile. În cadrul acestui indice există subdiviziuni tematice, asupra cărora nu ne propunem să insistăm acum. Totuși, cunoașterea sistemului de catalogare *tematică* (pe materii) atît de necesară muzicologilor în întocmirea *catalogului de creație al compozitorilor* și a *aparatului critic final* al unei monografii sau lucrări de sinteză, rămîne indispensabilă.

În afara tipului de catalog pe *materii*, mai există catalogul *alfabetic* (gruparea materialelor în ordinea alfabetică a numelor autorilor, a titlurilor în cadrul aceluiași creator) și catalogul *cronologic* (în ordinea anilor de apariție a publicațiilor, a studiilor, a lucrărilor muzicale, ș.a.). Fiecare sistem de catalogare își are avantajele și defectele lui, de aceea nu trebue să ne surprindă că au început să apară sisteme mixte de catalogare (de pildă, creația compozitorilor se împarte pe *materii*, adică pe genuri muzicale, iar în cadrul lor lucrările se descriu *cronologic*). Opțiunea autorului către unul din tipurile de catalogare se face ținînd seama de *scopul* și de *natura* lucrării sale (informare, pedagogie etc.), dar totodată și de *perenitatea* clasificării (în acest sens împărțirea operei unui compozitor în *„lucrări tipărite"* și *„manuscrise"* ni se pare depășită, antiștiințifică).

PROBLEME TIPOGRAFICE

Autorul este acela care indică editorului și tipografului, încă din *faza manuscrisului*, cum să arate textul final. De indicațiile sale depinde întregul proces de tehnoredactare și de tipărire a manuscrisului. Cunoașterea unor minimale „legi", menite să lumineze cititorului imaginea grafică apare tot mai stringentă.

Se subliniază cu caractere de litere *cursive* : titlurile de cărți, articole, instituții și publicații periodice (mulți greșesc folosind ghilimele pentru titluri de cărți și denumiri de periodice), numele proprii de edituri.

Se menționează între *ghilimele* : citatele din documente, extrasele din manuscrise, denumirile ce nu fac parte din titlurile generice ale instituțiilor, organizațiilor și publicațiilor (*Exemplu* : *Conservatorul „Ciprian Porumbescu"* din București, *Muzeul „George Enescu"* din București, *Revista profesorilor de muzică „Armonia"* din Botoșani). De asemenea, reproducerea unui cuvînt, a unei expresii, în *cuprinsul* textului, care nu aparține autorului cărții sau studiului se menționează tot între ghilimele, *nu* cu litere cursive. Sublinierea prin caractere cursive presupune o întărire a propriilor cuvinte și expresii ale autorului textului.

Dacă în cadrul unui citat reprodus de cercetător există un cuvînt, o expresie, un pasaj extras dintr-un alt document, menționarea se face prin semnele « » (*Exemplu* : „Iar după a doua lecție :... „Părerea d-sale este că am terminat «școala» și că n-are ce să-mi arate în privința aceasta". Extras din monografia *Dinu Lipatti* care reproduce un text dintr-o scrisoare către Mihail Jora).

Este fundamental greșită și inutilă practica *dublării* elementelor tipografice (sublinierea și menționarea între ghilimele a *aceluiași* titlu de lucrare.) *Exemplu: „Aforisme"* a fost precedată de o serie de lucrări, dintre care *„Eteromorfie"* și *„Formanți"*). De asemenea nu se admit — în cadrul aceluiași text, aliniat, pasagiu — oscilații de procedee tipografice (Exemplu din același articol : „Între altele amintim : *Simfonii pentru 15 soliști* (1963), *Cantata a 3-a* pe versuri de T. Arghezi (1964—1965) și, în special, *Eteromorfie* (1967), *Joc al tastelor* (1968), *Formanți* (1968), *Aforisme* (1969) și *Unisonos* (1970)". Așa dar, pe aceiași pagină de revistă trei din lucrările citate sînt scrise cînd cu ghilimele, cînd fără).

Dorința expresă a autorului de a impune cititorului un cuvînt, o formulare personală, se mai poate sublinia și prin *rărirea* literelor cuvîntului subliniat deja prin caractere cursive. În ultima vreme, editorii încearcă să scoată în relieful fiecărei pagini de text (mai ales în cazul folosirii unui corp mic de literă) numele proprii de compozitori, muzicologi, interpreți, autori, prin rărirea literelor *numelui de familie*.

Cunoașterea și aplicarea normelor internaționale și naționale, reglementate prin standarde de Stat, vor înlesni în viitor schimbul de informații științifice împrumutînd și muzicologiei acea fărîmă de „limbaj universal", propriu artei sonore.

Ansamblul folcloric albanez

Ansamblul de cîntece și dansuri din Republica Populară Albania a dat în vara anului acesta o seamă de spectacole în țară și în capitală, făcînd cunoscut, odată mai mult, folclorul patriei respective. Cînd în Occident folclorul muzical și dansant devine tot mai mult o *rara avis* deseori fiind ignorat și chiar pe cale de dispariție, sîntem bucuroși ori de cîte ori putem lua contact cu manifestări artistice care păstrează neîntinate cîntecele și dansurile populare. Cele albaneze, cunoscute, în parte, cu alte prilejuri, ca de exemplu în cadrul turneului întreprins de un ansamblu similar în 1966, au înviderat odată mai mult arta viguroasă și de frumoasă tradiție a poporului.

Au fost cîntece și dansuri îndeobște de mare vivacitate, grăitoare pentru viața cea nouă care se dezvoltă în Republica Populară Albania. S-a cîntat Partidul, munca și viața fericită din gospodăriile agricole colective, după cum s-a cîntat tinerețea ca și dragostea. Melodiile sînt plăcute, cu caracter pe alocuri oriental și cu intonații specifice, uneori melismatice, proprii muzicii populare din Balcani și, în genere, din sud-estul european. Ceea ce s-a impus în mod deosebit, au fost vocile soliștilor : de o mare forță și amploare, juste și de o limpiditate desăvîrșită ; voci naturale, nesofisticate care cultivate pe mai departe ar putea figura cu succes — ca de exemplu a tînărului tenor Hysen Kocia — pe scena celor mai exigente teatre lirice. Kleopatra Skarco, solistă a Teatrului de estradă din orașul Vlores a prezentat cu o mare însuflețire *Să ne trăiești partid cît munții noștri*, iar Vace Zele, artistă emerită, solistă a Teatrului de estradă din Tirana a redat cu o sensibilitate ascuțită — *Plînsul oiței ce-și caută stăpînul*. Vaçe Zele a cîntat apoi, cu o perfectă pronunție românească, popularul nostru *Mi s-a rupt căruța-n drum*. Elanul cu care l-a interpretat și strigăturile în cel mai autentic stil românesc i-au cucerit aplauze care au obligat-o să-l biseze. Dar și ceilalți soliști și-au manifestat prețuirea, atenția față de muzica noastră prezentînd cîntece ca *Frunză verde și-o sipică* și *Trandafir de la Moldova*, galvanizînd entuziasmul ascultătorilor, bisîndu-le. De un frumos succes s-au bucurat, de asemenea, artistul emerit Bik Ndoja, solist al Palatului Culturii din Shkodra și soprana Lwiza Papa care au interpretat cîntece de dragoste cu o pătrunzătoare și caldă simțire.

Orchestra — alcătuită din cîteva instrumente de coarde și de suflat, o cobză, și nelipsita tobă mare — bine strunită de dirijorul Mark Kaftalli, a acompaniat în chip eficient cîntecele, ca și dansurile.

Sînt relevabili cîțiva instrumentiști de calitate ca Iorgo Roze, de la Palatul de Cultură din Gjirokastres care a interpretat la clarinet cu un ton just și deosebit de cald o romanță și un dans popular, Gjekë Toma, virtuoz al cîntecului din frunză și al instrumentului popular cifteli (asemănător cu o mandolină) și îndeosebi chitaristul Alfons Ballici, de la Palatul de cultură din Elbasan, un instrumentist de remarcabile potențe tehnice și interpretative.

Jocurile populare au fost bine reprezentate de Leonora Mustra care a dansat pe rînd sau laolaltă cu Xhevat Fana și Izet Dandeshi, iar în „Marea sărbătoare a Albaniei" cu Albert Janku. Sînt dansuri în care partenerii se manifestă fiecare pe seama lui, melodiile fiind bine ritmate (uneori similare giamparalelor noastre dobrogene) alteori lente, potolite, deseori numai pe un acompaniament de tobă mare (baghetele diferite cu care aceasta este lovită, atît pe piele cît și pe armătură introduc o diversitate timbrală apreciabilă). Toboșarii, adevărați virtuoși, le bat, uneori, culcați. Ne-a impresionat cu totul plăcut, varietatea și originalitatea figurilor în poante cu tot soiul de contorsiuni, executate cu o rară măestrie îndeosebi de Xhevat Fana în *Dans din Peshkopise*. De relevat că interpretul a dansat în poante avînd un soi de cipici naționali fără cunoscutele vîrfuri solide specifice baletului clasic.

Portul popular bărbătesc sobru, — ilice scurte, pantaloni strîmți pe picior — iar costumele fetelor, de un colorit atrăgător, uneori de-a dreptul somptuoase, ca cel purtat în final de Luiza Papa, au dat o notă luminoasă în plus spectacolului (conducerea artistică : Roland Cene).

Soli ai unei arte populare sincere și convingătoare, membrii Ansamblului folcloric albanez au cucerit, datorită remarcabilelor lor virtuți native, aprecierile unanime ale celor ce i-au urmărit.

Ansamblul „Slask" de cîntece și dansuri poloneze

La distanță de aproape un deceniu, Ansamblul polonez de cîntece și dansuri, „Slask" a revenit în mijlocul nostru dînd în capitală și într-unele din orașele principale ale țării, o serie de spectacole. Această formație alcătuită din circa 100 membri, dansatori, coriști și instrumentiști, și-a cucerit de-a lungul anilor scurși de la înființare (1954) pînă în prezent, un justificat prestigiu, fiind socotită printre cele mai valoroase de acest gen, din R. P. Polonă.

Cîntecele și jocurile populare poloneze au fost prezentate în toată originalitatea, diversitatea și bogăția lor. Ritmurile și liniile melodice atît de variate ale acestora au fost aranjate cu pricepere, armonizate și orchestrate cu gust, uneori cu curaj, de compozitorii Stanislaw Hadyna, inițiatorul și conducătorul artistic al Ansamblului, Ireneusz Lojewski, Wojciech Kilar, Wlodzimierz Romanowski și Tadeusz Maslanka.

O caracteristică a Ansamblului „Slask" o constituie faptul că dansatoarele și dansatorii cîntă în

Bărbulescu Ileana

Vasile Stoian

Steliana Stamulea

PARTICIPANȚI LA CEL DE-AL VII-LEA FESTIVAL DE FOLCLOR DE PE LITORAL

Ansamblul folcloric al județului Bacău

Grup vocal din Jurilovca

Ansamblul folcloric al județului Mureș

Ansamblul folcloric al județului Sălaj

„Rapsodia Sălajului"

Ansamblul folcloric al județului Bacău

Dans german. Ansamblul folcloric al județului Mureș

Ansamblul folcloric al județului Gorj

Dans aromân. Ansamblul folcloric al județului Tulcea

Dans maghiar. Ansamblul județului Mureș

Ansamblul folcloric al județului Cluj

vreme ce dansează. Au fost totodată şi „numere" autonome, coruri populare, iar orchestra a acompaniat totul aproape permanent. Spectacolul deschis cu *Poloneza sileziană* a adus în joc o bună parte din corul şi baletul Ansamblului ; dans prezentat mîndru, cavaleresc, cu puternice accente pe timpul tare, iniţial.

După mai multe jocuri populare cu titluri ce exprimau anumite elemente de conţinut (*Dansul fustelor, Dans cu basmale, Nu te plimba pe lîngă trandafiri, Tufişul din cîmpie* ş.a.) am urmărit unele cracoviene — *Dans cracovian* şi *Mă duc la Cracovia,* ale căror numeroase variaţii ritmice şi sincope foarte caracteristice, atît în melodie cît şi în acompaniament, au fost redate de dansatori cu mult temperament şi cu o deosebită strălucire. O seamă de dansuri în măsură ternară (3/4 sau 3/8) au fost aşazisele *mazur* (din regiunea Mazoviei, a cărei capitală e Varşovia) şi la care răspund mai multe tipuri de jocuri ca rapidele *Oberek* şi *Kuyawiak.*

Dansul din Podhale are unele figuri deosebit de dificile care îmbracă pe alocuri un caracter acrobatic, flăcăii executanţi fiind deseori susţinuţi de fete cu o vigoare şi fermitate care ne-au impresionat. Se dansează uneori cu bastoane curbate ca nişte cîrje, alteori cu toporişte iar prezenţa în două împrejurări a unei orchestre populare redusă la 3—4 instrumente de coarde, a introdus, în ciuda sonorităţilor ei firave, o notă de indiscutabil pitoresc.

Un scurt trio de buciume, realizat cu muzicalitate, în chip eufonic, a reprezentat un intermezzo pe care l-am apreciat.

Disciplina întregului Ansamblu este exemplară. Mişcările au apărut coordonate perfect, totul desfăşurîndu-se cu o precizie cronometrică.

Ceea ce comunică o mare strălucire spectacolului sînt costumele : cele feminine, înflorate şi de un colorit ce frizează feeria ; ale flăcăilor, în tradiţia acelor costume poloneze cunoscute din stampele de epocă. Totul realizat cu mult gust şi pricepere, la sugestiile Elwirei Kaminska, Ana Maria Rachel, Maria Rozycka.

Am fost plăcut impresionaţi nu numai de atenţia acordată muzicii noastre populare dar şi de interpretarea caldă, simţită, gingaş nuanţată, dată unor cîntece ca *Sara pe deal, Pe Mureş şi pe Tîrnave. Lie Ciocîrlie.*

Dirijorii Ryszard Pierdchala şi Ludwik Rok au ţinut să favorizeze în orice împrejurare cîntul de pe scenă, imprimînd orchestrei sonorităţi luminoase dar moderate, deseori în surdină şi cu atît mai eficace. Spectacolul Ansamblului „Slask" s-a înscris şi de data aceasta ca o frumoasă manifestare artistică, evocatoare a minunatei vieţi de artă populară poloneză.

J. V. PANDELESCU

A VII-a ediţie a Festivalului de folclor, pe litoral

În perioada 26 iulie — 22 august 1971, litoralul Mării Negre a găzduit cea de a VII-a ediţie a Festivalului de folclor ce se desfăşoară anual în staţiunile Mamaia, Eforie Nord, Eforie Sud, Neptun, Mangalia şi Techirghiol cu participarea, în exclusivitate, a formaţiilor artistice de amatori.

Faima, prestigiul acestui festival a căpătat an de an noi valenţe, datorită interesului stîrnit atît în rîndurile oamenilor muncii din ţara noastră aflaţi la odihnă pe litoral, cît mai ales în mijlocul turiştilor străini care în fiecare vară sînt tot mai numeroşi, atraşi de mirajul mării, de pitorescul peisajului românesc, de farmecul folclorului nostru ca şi de ospitalitatea noastră unanim recunoscută.

Spre deosebire de ediţiile trecute ale festivalului, în acest an, pentru a se asigura o tot mai mare varietate a spectacolelor, cele 20 ansambluri folclorice participante, din tot atîtea judeţe ale ţării, au fost cuplate două cîte două într-un spectacol, în aşa fel încît diversitatea ritmurilor şi stilurilor specifice diferitelor zone folclorice, varietatea şi bogăţia cîntecului, dansului şi portului popular au constituit o adevărată încîntare pentru marele public iar pentru specialişti un veritabil studiu de folclor comparat. Astfel, artiştii braşoveni şi-au prezentat spectacolele împreună cu constănţenii, gălăţenii cu bihorenii, ilfovenii cu clujenii ; artiştii amatori din judeţul Gorj au susţinut spectacole împreună cu cei din judeţul Mureş, cei din Vîlcea cu cei din Maramureş, iar cei din Tulcea cu artiştii din judeţul Hunedoara ; moldovenii din judeţul Suceava au colaborat în spectacole cu oltenii din Mehedinţi, iar bănăţenii din Timiş cu artiştii amatori din judeţul Suceava.

Avînd la dispoziţie în fiecare spectacol cîte 50—60 minute, fiecare judeţ şi-a putut etala pe scena festivalului tot ce are mai valoros, mai reprezentativ, mai autentic şi mai specific în domeniul muzicii, dansului şi artei populare. Fiecare ansamblu s-a străduit, şi în cea mai bună parte a reuşit, să valorifice vechi datini şi tradiţii, obiceiuri legate de munca şi viaţa poporului nostru, au readus în actualitate printr-o variată gamă de mijloace de expresie şi forme de prezentare artistică, cîntecele şi dansurile străvechi, costumele şi podoabele de un croi, desen şi colorit, pe cît de autentice, pe atît de frumos şi bogat ornamentate, dovedind astfel că folclorul contemporan, practicat de artiştii amatori, s-a grefat perfect şi armonios pe folclorul tradiţional, că arta populară amatoare avînd rădăcinile adînc înfipte în stratul culturii populare strămoşeşti şi-a dezvoltat tulpină şi ramuri noi, menţinînd mereu tînără şi proaspătă creaţia noastră populară.

Cu îndreptăţită mîndrie în programul său de sală ansamblul folcloric „Nuntaşii Bihorului" al sindicatelor din Oradea — deţinător al „Medaliei de aur" la cel de al XI-lea Festival al muncitorilor din Republica Democrată Germană — consemnează, avi-

zîndu-l pe spectator : „Dar Bihorul este și un leagăn al doinelor, cîntecelor și jocurilor populare care s-au păstrat nealterate din generație în generație, vatră străbună a obiceiurilor și tradițiilor ce s-au transmis de-a lungul veacurilor ca un mijloc de exprimare a năzuințelor spre frumos, fericire, spre o viață mai bună și demnă".

Și într-adevăr, spectacolul prezentat de artiștii bihoreni a cuprins numeroase momente folclorice tradiționale din zona Crișurilor, de un farmec și autenticitate originale, deosebite. Aș cita, de pildă, străvechiul joc „Călușerii" răspîndit în zona muntoasă a Beiușului. Mărturii scrise atestă încă de pe la 1816 participarea călușerilor de pe aceste meleaguri la tîrgurile de pe Călineasa și în satele de munte Pietroasa, Chișcău, Izbuc. Multe din elementele coregrafice ale acestui joc au pătruns în așa-numitele „bătute feciorești", frecvente în mai toată zona Bihorului. Vechiul obicei folcloric „Vărgelul" practicat în cadrul petrecerilor tinerilor săteni a adus o notă de lirism dar și de haz în cadrul spectacolului. Inelele adunate de la feciorii și fetele ce petrec împreună se introduc pe două vergele de lemn, unul al băieților, celălalt al fetelor. Inelele astfel grupate sînt cufundate în două cofe cu apă. „Goaga", legată la ochi, scoate apoi, pe rînd, de pe cele două vergele, cîte un inel, al unui fecior și al unei fete, care astfel „dați" unul altuia vor juca împreună. Împletit cu numeroase cîntece populare, interpretate de soliști și grupe vocale, cu dansuri feciorești de fete și mixte, spectacolul bihorenilor s-a bucurat de o largă apreciere din partea publicului, autohton sau străin, datorită ritmului susținut, varietății programului ca și bogăției florale a costumelor fetelor.

Venit de pe meleagurile nordice ale Dobrogei, ansamblul „Solzișorul" al județului Tulcea a prezentat obiceiuri legate de unele anotimpuri : „Lăzărelul" — obicei de primăvară și „Caprele" și „Moșoii" — obiceiuri de iarnă, prezente în această zonă a țării ca o continuare a dansurilor cu măști din Vrancea, a „Încontrării" de prin părțile Neamțului și a „Malăncii" sucevene. Grotescul măștilor, fiecare simbolizînd un caracter, a fost amplificat de mișcările sugestive ale dansatorilor. Ineditul spectacolului tulcean a fost întregit de obiceiurile de nuntă — cîntece și dansuri — ale aromânilor din comuna N. Bălcescu — cu costumele lor pitorești de o autenticitate și vechime care uimesc, de diversitatea ritmică a dansurilor dobrogene ca și a melodiilor interpretate măiestrit la solz de pește, caval și cimpoi. Cîntecele pescărești interpretate de grupul de tinere fete de pe malul lacului Razelm, dansul solistic al fraților Neacșu și Dumitru Călin — ambii septuagenari — au contribuit la punerea în valoare a spectacolului, prin gradarea nuanței și coloritului acestuia.

Spectacolul sălăjenilor intitulat „Craiul semănătorilor" a adus în prim plan un obicei de primăvară simbolizînd hărnicia. Spectacolul sărbătorește după toată datina — prin cîntec și joc — pe cel mai vrednic gospodar, care a ieșit primul la arat. Cîntecele adecvate, strigăturile, orația, dansurile specifice, „Muiereasca", „Feciorescu", „Dansul de pe Barcău" ca și cel „De Codru" se desfășoară într-un cadru ambiant, în bătătura gospodarului sărbătorit — el însuși mare meșter în ale cîntului și jocului. Cadrul este sugerat de o scenografie din care nu lipsește „Poarta sălăjană", plugul împodobit cu verdeață și covoare, ceramică și obiecte de uz casnic : ștergare, fețe de masă, cofe, furci, o adevărată expoziție de artă populară.

Ansamblul „Săbărelul" al județului Ilfov a adus în scenă cîntece și dansuri specifice din cîmpia Dunării, din vechea zonă vlăsceană. Prezența baladistului Radu Nicolae care a interpretat baladele „Ghiță Cătănuță" și „Rada Crîșmărița" a sporit valoarea spectacolului prin nota de originalitate, prin readucerea în circuit a acestui gen epic, din păcate părăsit cam de mult de către soliștii noștri.

Pentru ansamblul bănățean „Timișul", participarea la festivalul de folclor de pe litoral a fost un nou prilej de a confirma faima „europeană" de care se bucură. Prezent la mai multe festivaluri internaționale de folclor, dintre care cel mai recent în Grecia (în primăvara acestui an) acest colectiv artistic fruntaș se impune prin bogăția repertoriului muzical și coregrafic, prin frumusețea și varietatea costumelor populare, în sfîrșit, prin tehnica desăvîrșită a dansatorilor și instrumentiștilor. Suitele de „Sorocuri" și „Brîuri de la munte" — dansuri caracteristice acestei zone bănățene, melodiile interpretate de soliști și taraful tipic bănățean din care nu lipsește taragotul, s-au întrecut în frumusețe cu dansurile și melodiile populare ale naționalităților conlocuitoare în această zonă : germani, maghiari, sîrbi, care prin specificul lor au colorat și îmbogățit structura programului asigurîndu-i o mai mare strălucire și diversitate.

Artiștii amatori din județul Brașov și-au trimis ca reprezentanți pe litoral două ansambluri : cel al casei de cultură din Făgăraș — cunoscut deja în Tunisia și Anglia și cel al căminului cultural din Dăișoara — deținător al „Marelui premiu" în cadrul celui de al X-lea concurs republican al formațiilor muzicale și coregrafice de amatori ce a avut loc în acest an. Primul ansamblu a plăcut prin repertoriul muzical și coregrafic original și cuprinzător — din care s-au remarcat suitele de dansuri făgărășene, jocurile „Hodoroaga" și „Fecioareasca fetelor din Crihalma" (acesta din urmă fiind un „unicat" în materie de dans popular) iar cel de al doilea ansamblu al dăișorenilor a impresionat prin spectacolul de obiceiuri, „Balada ogoarelor", un adevărat imn închinat muncii și rodniciei, bucuriei de a trăi și zămisli belșugul, bunăstarea. Completat cu unele melodii populare săsești și cu dansuri solistice maghiare, spectacolul brașovenilor a căpătat consistența necesară pentru a fi cotat ca un ansamblu fruntaș.

Întors dintr-un turneu din Suedia, cu puțină vreme înaintea participării la festivalul de pe litoral, ansamblul folcloric „Hora" al județului Suceava a dovedit capacitatea sa interpretativă de a reda frumusețea și farmecul deosebit al cîntecului și jocului moldovenesc. Suita de jocuri de pe valea Siretului, „Țărănească", „Bătrînească", „Cioful" împletite cu minunate melodii interpretate la fluier, cimpoi, tilincă și cobză au reliefat și mai mult evoluția emoționantă a bătrînelor dansatoare din Bilca. Numărul din program al acestora, intitulat „Bolobocul din bătrîni" combinat prin vechi cîntece și dansuri de un arhaism de frescă, își crește valoarea autentică prin costumație (un port popular străvechi cu opinci cu tîrsîni, suman, mînești ergură imaculată și trăistuță, toate confecționate de mîinile harnice și dibace ale meșterilor populari din aceste ținuturi).

Ansamblul „Brăduleț ul" al casei de cultură din Horezu, județul Vîlcea, a prezentat pe lîngă cîteva autentice jocuri ciobănești, antrenante melodii și cîntece specifice zonei vîlcene și tabloul folcloric „La brad" reprezentînd o secvență din obiceiurile legate de nuntă — obiceiuri care prin ele însele constituie un variat și interesant spectacol la care concură cîntul, dansul, strigătura, întregul ceremonial.

Nu pot să închei aceste cîteva impresii în legătură cu festivalul de folclor de pe litoral, fără să amintesc de originalitatea hăulitelor și tarafului specific gorjenești, prezente în spectacolul județului Gorj, de vigoarea demonstrată și excepționala interpretare a grupului de dansatori din Chimitelnic în dansul „Roata feciorilor", de contribuția dansatorilor de la întreprinderea „Prodcomplex" din Tg. Mureș care au interpretat și dansuri românești și dansuri maghiare — ambele formații făcînd parte din ansamblul județului Mureș — după cum trebuie să mă refer admirativ la bogatul material folcloric de mare autenticitate și valoare artistică, valorificat de dansatorii din Storobăneasa, de celebrii călușari din Conțești — Bragadiru, de „Lăzărițele" și „Drăgaica" specifice satelor teleormănene ca și la repertoriul și valoarea artistică a ansamblului din județul Mehedinți.

O mare varietate folclorică zonală, purtînd o puternică amprentă specifică în cadrul unei mari unități caracteristic naționale, o adevărată paradă și expoziție de talent și măiestrie populară, de fantezie creatoare dusă pînă la ingeniozitate, toate acestea impulsionate de existența inepuizabilă, mereu împrospătată și vie a unei creații populare unice prin tinerețea și frumusețea ei, iată impresia cu care pleacă orice spectator, — român sau străin — care a urmărit întregul șirag de „perle" sau numai un singur „bob" din nestematele comorii folclorului nostru.

LUDOVIC PACEAG

George Simonis

Născut la 17 noiembrie 1885, la Craiova, G. Simonis s-a dedicat artei sunetelor, o dată cu înscrierea sa în anul 1903 la Conservatorul din București. Studiază teorie și solfegiu, armonie și ansamblu coral cu D. G. Kiriac, oboiul cu Rudolf Peters, fagotul cu Dan Simionescu și percuție cu Neumann. Dorința de perfecționare artistică îl determină să continue studiul muzicii la Paris unde, începînd din anul 1910, urmează concomitent cursurile la Conservatorul național și la Schola Cantorum. O influență considerabilă asupra dezvoltării sale artistice a avut-o în special Vincent D'Indy cu care studiază contrapunctul, fuga, orchestrația și dirijatul. După doi ani de la absolvență este numit profesor adjunct la Schola Cantorum (clasa de orchestră), ocupînd în același timp postul de șef de orchestră al Studioului Ursulinelor.

Întors în țară în anul 1929, își desfășoară activitatea pedagogică la Conservatorul din Cluj, pînă în anul 1947, ca profesor de istoria muzicii, estetică, acustică și pedagogie, conducînd și ca director, în două rînduri (1931—1932 și 1940—1942), această instituție. Între anii 1934/1937 i se atribuie funcția de inspector general în Ministerul Învățămîntului.

George Simonis a scris relativ puțin, dar a abordat diferite genuri muzicale. Pe două librete de Mihail Negru a compus opera pentru copii *Nuieluța Fermecată* și opera în trei acte, *Cămașa fericitului*. Acestor creații li s-a adăugat ulterior și poemul dramatic *Rusalka*. Primul său succes îl obține o dată cu distingerea cu Premiul II „George Enescu", în anul 1919, pentru *Largo simfonic* (introdus ulterior în *Simfonia I*). Trei ani mai tîrziu, *Poemului pentru soliști, cor și orchestră „Rhythmos"* i se acordă Premiul I „George Enescu". Dintre creațiile sale simfonice mai amintim: *Suita în Do, Suita a II-a „Munca și apoteoza ei", Poemul în si minor pentru vioară și orchestră*, iar în genul muzicii de cameră menționăm lucrările pentru pian, *Sonata* și *Impromptu*. Cîteva piese corale printre care *Zlătarii, Pe mare, Freamătul zăvoiului, Cîntec de leagăn, Cîntec omagial* și *Imn al românilor* întregesc aportul lui George Simonis în creația noastră muzicală.

Evenimentele celui de-al doilea război mondial, anii de refugiu au făcut ca majoritatea creațiilor compozitorului să fie iremediabil pierdute. Cele rămase fac dovada unui talent orientat în spirit tradiționalist. Cantabilitatea și expresivitatea temelor, armoniile sugestive în atmosfera impresioniștilor francezi, construcția clară a formei, materialul melodic lipsit de prelucrări laborioase, dar viu dinamizat prin îmbinări polifonice și o orchestrație colorată, iată principalele caracteristici ale muzicii lui Simonis. Intonațiile folclorice sînt prezente în special în structura melodiilor din creațiile cu text (muzica corală și vocal-dramatică).

Profesor, muzicolog și critic muzical (autor a numeroase studii, articole, cronici, conferințe etc.), dirijor și compozitor, George Simonis și-a făcut simțită prezența în muzica noastră ca un artist de fină sensibilitate.

SILVIAN GEORGESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Succès et affirmations de la musique légère roumaine

par George Sbârcea

L'aspiration de l'art musical roumain à s'affirmer dans ce qu'il a de plus spécifique — tonalités et modalités d'expression particulières constituant ce caractère propre, à ne pas confondre, de tout peuple ayant pendant de longs siècles créé des valeurs esthétiques —, trouve depuis plus d'un demi-siècle un écho favorable aussi dans la musique légère. Chez les compositeurs autant que chez les chanteurs ou les orchestres du genre, un timbre spécifique se manifeste, messager du caractère de notre société profondément marquée par l'optimisme et les valeurs positives de l'existence qui s'affirment d'ailleurs dans le quotidien. Dans la gamme aussi divèrse qu'étendue de nos chansons tristes ou gaies, dans nos meilleurs morceaux de musique légère, compositeurs et interprètes se font remarquer par un style empreint d'originalité, par une manière à eux de les concevoir et de les communiquer.

C'est ce que vient de prouver avec fermeté et constance la treizième édition du Festival-Tour de Chant „Coupe d'Europe" de la Knokke (Belgique) du mois de juillet de cette année.

Devant un jury international composé par les représentants de la Radio-Télévision et de la critique musicale des neuf pays participants par équipes de trois chanteurs (Allemagne-Ouest, Belgique, Danemark, Espagne, France, Italie, Pays-Bas, Roumanie et United Kingdom), l'équipe roumaine formée par Aurelian Andreescu, Mihaela Mihai et Aura Urziceanu, a remporté le plus grand succès en obtenant la „Coupe d'Europe", le Prix spécial de la presse internationale — attribué à Aura Urziceanu — et, en super-finale, la „Coupe Amérique-Europe" (Intercontinent), résultat de l'accumulation de points au profit de l'équipe Europe, grâce à un total élevé acquis par l'une des chanteuses roumaines.

Ce succès ne fut une surprise que pour ceux qui ne savaient pas à quel point sont doués les chanteurs roumains de musique légère, combien grande est leur vocation à prêter une âme aux images par leur simple apparition. Pour la première fois en accord avec l'opinion du public — disent la presse et les organisateurs de ce festival annuel de la belle station maritime belge —, la sentence du jury a été déterminée non pas seulement par les qualités de chaque interprète pris à part, mais aussi par le niveau professionnel et la variété de style de l'équipe roumaine.

Douée d'un sens inné de la musique, s'accommodant sans cesse aux morceaux qu'elle attaque, douée également d'une souplesse étonnante de sa voix toute faite pour le jazz, enfin — mais non le moins important — d'une

voix couvrant de larges étendues, *Aura Urziceanu* a été classée parmi les „phénomènes vocaux" de notre époque, tel que s'exprime Franz Janssens, chroniqueur musical du journal flamand *Gazet van Antwerpen*. *Michaela Mihai* est rapidement devenue la favorite du public francophone, par l'interprétation généreuse de nos chansons lyriques, par une parfaite intelligence du style de la chansonnette française, par toute cette sincérité de „chose vécue" qu'elle sait mettre en son chant et qui fit écrire à la presse belge de langue française qu'elle était „vraie" ! D'ailleurs, elle reçut de nombreuses propositions d'enregistrements et d'émissions de la part des Radio-Télévisions européennes. A son tour, *Aurelian Andreescu*, dénotant de remarquables penchants vers le lyrisme „actuel" de la musique légère, doué d'une voix puissante, claire et bien timbrée, a obtenu un nombre de points que fort peu, parmi les concurrents de cette année à Knokke, ont égalé.

Voici autant d'éléments capables de constituer une image réelle de la diversité des aptitudes des interprètes et des compositeurs roumains de musique légère. Les chansons de George Grigoriu, Al. Mandi et Petre Mihăescu ont présenté au jury, au public du festival ainsi qu'aux milliers de téléspectateurs de l'Eurovision, le spectre varié de la musique légère roumaine, allant des teintes délicates et chaudes à celles, vivement éclatantes, de l'exubérance juvénile ; aussi bien, l'intérêt de plusieurs éditeurs de l'étranger en fut éveillé.

Afin de bien établir que le succès de Knokke est loin d'avoir été le fruit du hasard, il suffit de prendre connaissance du témoignage de la presse belge dont nous citons ici quelques passages :

„Samedi soir, heureusement, les observateurs n'ont pas entièrement perdu leur temps. Deux jeunes femmes ont, en effet, mérité leur attention : deux Roumaines. La première, Michaela Mihai, mignonne à souhait, d'une fraîcheur naïve et spontanée qu'on commençait à croire à jamais défunte dans cette coupe en contreplaqué, nous est apparue comme la première contradiction de la compétition. Des textes fleurant bon le terroir roumain, une persuasion enfantine mise au service de chansons primesautières, une sincérité réconfortante, toutes qualités que cette jeune artiste entretient pendant six minutes pour le plus grand plaisir des spectateurs. La seconde, Aura Urziceanu, fit feu de toute son étincelante virtuosité technique, une voix bien placée qui évoque celle de Barbara Streisand, d'Ella Fitzgerald, voire de Nina Sirone, du brio, un sens du rythme, un souci de la performance, caractérisent l'indiscutable talent de cette Roumaine..." *(Le Soir*, Bruxelles).

Venant s'ajouter aux trophées obtenus par les interprètes de musique légère au festival de Knokke, un autre succès, moins d'un mois après, nous apporte la joie d'une consécration internationale. Il s'agit du III-e Prix de Création attribué au compositeur *George Grigoriu* pour son oeuvre composée tout spécialement à l'intention du Festival de la Chanson de Malte, lequel a enregistré cette année la participation de 19 pays avec, chacun, un nombre égal de compositeurs. Dans le Concours d'Interprétation du même Festival, qui s'est déroulé du 27 juillet au 2 août de cette année, *Margareta Pâslaru*, une de nos jeunes chanteuses souvent présente des deux côtés de l'Atlantique, a obtenu le Prix Spécial de jury international pour l'originalité de son interprétation dans *Ţarina (La glèbe)*, air populaire arrangé et orchestré dans un style moderne par Richard Ochanitzky.

Mamaia

Au coeur de l'été également, la 7-e édition du Concours National de Création et d'Interprétation de la Chanson roumaine „Mamaia 1971", s'est déroulée sur le littoral, dans la station de même nom, pendant les journées du 23, 24 et 25 juillet.

Promoteur annuel des compositions les plus réussies, aussi bien que des jeunes interprètes de musique légère les plus doués, ce Concours fait emploi de bilan périodique et de continuel stimulent de la qualité en ce domaine de l'art musical qui bénéficie d'une aussi large audiance auprès du public de toutes les catégories.

Après les avoir soumises au choix de jurys formés par des compositeurs, des musicologues, des acteurs et des poètes, le Concours annuel de Mamaia propose au jugement final des deux jurys — avec consultation par sondage du public — les créations considérées au préalable comme les plus réussies de l'année, ainsi que les tout nouveaux talents qui aspirent à la notoriété et à l'exercice professionnel de leurs aptitudes. En effet, nombre des interprètes et des compositeurs ayant, par la suite, acquis la célébrité, ont commencé par s'affirmer à Mamaia au cours des éditions antérieures, cependant que de jeunes compositeurs doués et aptes d'évoluer favorablement, y ont trouvé des récompenses encourageantes.

Lors de cette dernière édition du Concours National Roumain de la Chanson, les jurys — envisageant les hautes cîmes de la création et de l'interprétation atteintes par la musique légère roumaine et qui la mettent dans l'arène de la compétition mondiale, avec des chances de faire valoir son originalité et sa richesse de styles — ont accordé leurs lauriers dans un esprit de très grande objectivité, entendant ne se laisser déterminer que par les seuls principes artistiques. C'est la raison pour laquelle la création de musique légère roumaine n'a obtenu qu'un III-e Prix et encore partagé entre trois compositeurs : Vasile Veselovschi pour *De ce nu ai? (Que n'as-tu pas?)*, paroles de Mihai Maximilian, H. Mălineanu pour *Mi-a venit mintea acasă (Assagi)*, paroles de Harry Negrin et Ion Cristinoiu pour *Increderea (Confiance)*, paroles de Mihai Dumbravă. Les mentions ont été remportées par George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Horia Moculescu, Al. Mandy et Constantin Alexandru.

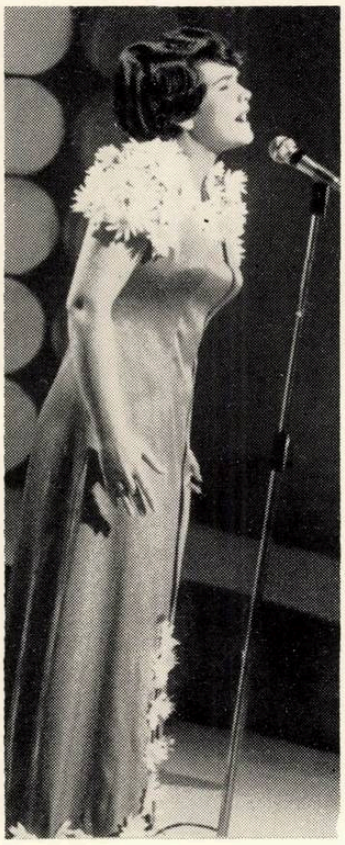
Ce n'est pas que les 23 morceaux entrés dans le Concours auraient été au-dessous du niveau habituel, mais c'est l'effort des compositeurs à se surpasser eux-mêmes, face à leurs compositions des années antérieures, qui a été considéré comme insuffisant, compte tenu de leur aspiration incessante vers l'originalité et l'authentique. Ayant une juste intuition de la valeur et des possibilités de chaque compositeur, le jury de création a pesé avec soin les mélodies par rapport aux paroles des textes et comme tel est arrivé à la conclusion que cette année les créateurs roumains se sont placés sur un échelon inférieur en considération de leurs propres créations précédentes.

Mais, la parcimonie même des prix constitue cette fois le stimulent pour des compositions futures dont les mélodies et les textes répondront mieux aux exigences sans cesse accrues du public et des interprètes de musique légère.

Le jury d'interprétation a attribué ses prix et mentions aux meilleurs des dix-sept concurrents, méritueux par une activité toute récente mais persévérante. Le I-er Prix *ex-aequo* est revenu à la jeune chanteuse Dida Drăgan, possédant un organe joliment timbré et des dons artistiques certains, ainsi qu'a Cornel Constantiniu, maître de cet art si difficile de savoir rendre les chansons à contenu poétique. Les autres prix et mentions ont été remportés par les interprètes Stela Enache, Ana Petria, George Enache, Petre Geambaşu, Anca Dimitriu, Mirabela Dauer et Olimpia Penciu.

Si plus de la moitié des concurrents ont joui — sans aucun effort d'indulgence — de l'attention du jury et du public, la cause en est au nombre sans cesse plus grand de jeunes interprètes de la chanson témoignant de réelles qualités de la voix et des dons artistiques remarquables, encore qu'à des niveaux différents. Ils répondent ainsi au besoin des masses de jouir de ses propres chanteurs et — dans la même mesure — d'une musique légère qui s'inspire de sa sensibilité et de ses goûts.

Marina Voica

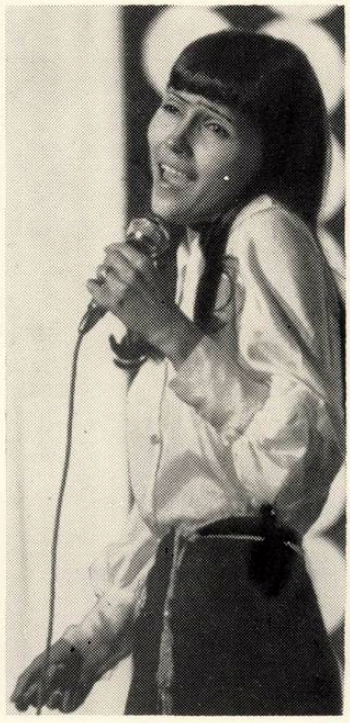


Margareta Pîslaru

Manuela Doncilă

Camelia Schneider

Ana Petria



Dida Drăgan

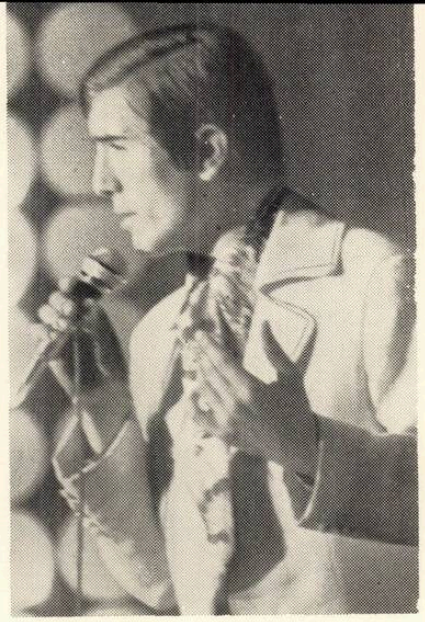
Anca Dimitriu

Olimpia Panciu

Stela Enache

Doina Spătaru

Gică Petrescu



Cornel Constantiniu

Viorel Baltag

George Enache

Dan Spătaru

Nicolae Suciu

George Răpcău

Petre Geambaşu

Valentin Căltuţ

Chronique du disque

1) OLTÉNIE, Rencontre avec la Roumanie. Trésors folkloriques. Electrecord ST-EPE 0535 (Stéréo) et EPE (Mono). Rédacteur : Mircea Săndulesco. Maître du son : ing. Erwin Servan. Texte explicatif (français-anglais) : Harry Brauner.

La musique populaire de l'Olténie, province située dans le Sud-Ouest de la Roumanie, jouit d'une légitime renommée. D'antiques créations folkloriques coexistent à côté de productions modernes, expressions des pensées et des sentiments actuels du peuple. Une partie de ces dernières ont adopté le genre de la chanson de danse : des *horá* et des *sîrbe* vocales sont les chansons de style nouveau en Olténie. Continuellement renouvelées, par un intarissable processus de création, on les chante ou on les joue pour la danse ; aussi bien, témoignent-elles d'une grande puissance de circulation et de pénétration dans d'autres dialectes musicaux du pays. Le sentiment qui, généralement, se dégage des airs olténiens est un optimisme robuste, souvent exubérant. Les airs instrumentaux pour danse y sont pour beaucoup ; particulièrement vifs et vigoureux, leur répertoire est étonnemment vaste : rien que dans un seul village, il peut y avoir quelques dizaines de danses différentes.

Le présent disque — un nouveau disque de la prestigieuse série „Rencontre avec la Roumanie" — est consacré à l'Olténie. Par la force des choses, il ne comprend qu'un modeste bouquet du riche et très varié folklore musical local, dans l'interprétation de quelques solistes réputés : les chanteurs Maria Ciobanu et Gheorghe Roşoga et l'instrumentiste Marin Chisăr (flûte de berger, flûte champêtre, cornemuse). Les orchestres Constantin Busuioc et Gheorghe Zamfir les accompagnent avec maitrise.

Signalons-y deux *doïnàs des haïdouks : Pe-un drum rătăcit (Sur un chemin perdu)* et *Jiule, haiducule (Jiu, haïdouk !)* dans l'interprétation de Gheorghe Roşoga. Ce sont de vieilles chansons de protestation tion sociale, inspirées par la lutte d'autrefois du peuple, contre l'exploitation. Gheorghe Roşoga, jeune soliste, prix et lauréat des deux premières éditions du Festival et Concours „Maria Tănase" de Craiova (1969 et 1971), s'entend à souligner le sens de ces chansons par la contribution affective qu'il y apporte, d'une intensité dramatique hors du commun.

Pădure şi iar pădure (Forêt, ah ! ma forêt !) dans la parfaite interprétation, rigoureusement authentique, de Maria Ciobanu, représente une variante locale de la classique *doïnà* roumaine. Menu et rapide — „courru" comme disent les laoutars —, l'accompagnement semble, à première vue, incompatible avec une mélodie de large souffle, à rythme et mouvement libres. Un faux caractère de danse en résulte ! Pourtant, semblable accompagnement s'est implanté dans la pratique des laoutars, étant déterminé, croyons-nous, par la technique de certains instruments d'accompagnement spécifiques, tels que, par exemple, la *cobza*, sorte de luth antique à cordes pincées. Un accompagnement de même type — qui, certainement, ne manque pas de saveur ! — est aussi celui de la *Doïnà de Calafat*, de fait un air dolent joué de la flûte de berger par Marin Chisăr.

Marin Chisăr, c'est „l'homme-orchestre" au plus propre du terme: qu'il s'agisse du *fluier* (flûte de berger à „bouchon" et six trous), du *caval* (flûte champêtre ou chalumeau à cinq trous, pareillement à „bouchon") ou de la cornemuse, son art est le même, excellent. *Pe vale, puică, pe vale (Dans la vallée, ma mie, dans la vallée)*, est un air qu'il joue de la cornemuse et qui, dans un rythme ïambique régulier, semble provenir d'une espèce de *doïnà* dite *d'amour*, caractéristique de la Valachie.

Interprétée par Maria Ciobanu avec cet art authentique qui la caractérise, la très jolie chanson *Spune-mi neică, mergi, nu mergi (Dis, mon homme, tu viens ou pas?)* est bâtie sur un rythme irrégulier, boiteux, à cinq temps (2+3). Ce rythme, „boiteux", „entravé" ou „croulant" *(hodorog)* comme l'appelle le peuple, se retrouve aussi dans les danses *Găile (Les milans)* jouée de la flûte de berger par Marin Chisăr et *Dianca*, exécutée par l'orchestre „Doina Olteniei" de Craiova, dirigée par Const. Busuioc. Cette dernière danse manifeste une ingénieuse architecture des rythmes, fondée sur l'alternance pleine d'imprévu de deux formules apparentes. Deux autres danses, celles-ci au rythme binaire régulier, sont jouées du chalumeau, aussi par Marin Chisăr : *Galaonul*, danse de virtuosité pour hommes, particulièrement caractéristique du Midi de l'Olténie et *Breaza*, empreinte d'un entraînant rythme syncopé ; moins caractéristique pourtant de l'Olténie, où elle y a pénétré en venant d'autres contrées. D'autres danses : *Căluşul oltenesc* (cette renommée danse des *Caluşari*, des cavaliers, autrefois pleine de significations magiques), est ici jouée par l'orchestre, tandis que *Hora de la Plosca* est exécutée à la cornemuse par le même Marin Chisăr.

Un texte explicatif succint, mais bien documenté, du folkloriste Harry Brauner, offre au lecteur de précieux renseignements.

2) *MARAMUREŞ II. Rencontre avec la Roumanie. Trésors folkloriques.* Electrecord ST-EPE 0537 (Stéréo) et EPE 0536 (Mono). Texte explicatif (français-anglais) : Mihai Pop.

Encore un disque de la série „Rencontre avec la Roumanie", consacré cette foix au folklore du Maramureş. Ce n'est pas la suite de celui édité antérieurement (voir „Muzica" no. 1/1971, p. 46), mais un disque nouveau, indépendant, avec d'admirables mélodies de cette fascinante contrée de la Roumanie.

On y retrouve avec plaisir les frères Ion et Ştefan Petreuş (voix-guitare et violon) et le violoniste Gheorghe Stîngău, remarquables in-

terprètes du folklore local, qu'ils font vivre dans le plus authentique style traditionnel. Une jeune chanteuse, Titiana Mihali, vient se joindre aux précédents, elle aussi une fidèle et authentique interprète du folklore musical de Maramureş; de même, Gheorghe Turda, jeune soliste à la voix généreuse, joliment timbrée. Un petit orchestre populaire sous la direction de George Vancu les accompagne.

Ce disque nous fait entendre une nouvelle variante de l'ancienne *doïnà* du Maramureş, *horéa lungă (chant long)*, comme on l'appelle dans la région ; cette mélopée, „dont l'interprète improvise l'architecture à l'aide d'un jeu de formules constantes, qu'il assortit, répète ou élude, selon son bon plaisir" (cf. Const. Brăiloiu), porte cette fois un texte de noces, tel qu'il est encore en usage dans les villages de la province. Elle est chantée „cu noduri" (avec des „noeuds"), ainsi qu'on désigne ces sons bizarres, en quelque sorte hoquetés, s'intercalant en des formules ornementales qui enjolivent la mélodie. Signalons que dans la plus grande partie du Maramureş, on n'utilise plus cette technique „des noends", obtenu par un changement brusque de registre, à peu près à la manière du jodl tirolien. Dans la manière de chanter de Gheorghe Turda, ainsi que dans celle d'autres chanteurs du Maramureş, ces „noeuds" apparaissent comme stylisés, pâles, dénués de leur effet primordial. Du même chanteur, on a enregistré une chanson de réjouissance („de băut" — „à boire"), à rythme et mouvement réguliers : *Vine vremea să mă duc (Le temps est venu de m'en aller).* Gh. Turda la chante joliment, en y mettant de la sensibilité. Il nuance avec intelligence, en soulignant le message du texte poétique ; son style, néanmoins, en quelque sorte intellectualisé, s'éloigne de l'authentique. Il s'apparente à celui de la remarquable chanteuse, Angela Buciu, dont on a déjà parlé dans le compte-rendu précité. Gheorghe Turda s'accorde beaucoup moins avec le style rigoureusement authentique des autres interprètes — déjà mentionnés — du disque. La même remarque peut être faite sur les deux danses interprétées par l'orchestre de G. Vancu : *De săritt (A sauter), De băut din Vişeu* (A boire, au Vişeu) et particulièrement sur la seconde, dans laquelle les interventions du chef d'orchestre — compositeur, sont évidentes. Ces quatre pièces sont intéressantes, jolies et artistiquement interprétées. On ne peut cependant pas les situer sur le même plan de l'authentique rigoureux et même, selon notre modeste opinion, à côté des autres pièces enregistrées, elles troublent l'unité du disque.

Une autre *doïnà*, instrumentale cette fois, *A oilor (Horà des brebis)* est jouée du violon par Gh. Stîngău. Malgré le titre, elle n'a rien de commun avec le conte musical du berger qui a perdu son troupeau. (voir la variante de l'autre disque consacré au MARAMUREŞ, dans l'interprétation du même musicien). Celle-ci est une *doïnă* proprement dite, habituelle, dans laquelle nous reconnaissons par-ci, par là, des mouvements mélodieux empruntés aux *doïnàs* d'autres régions, ce qui d'ailleurs est tout naturel, étant donné le processus en plein développement, de l'unification graduelle des dialectes des musiques régionales.

En échange, Titiana Mihali interprète une chanson bucholique. Sa mélodie rappelle incontestablement le son du *bucium* (buccin) de la région. Elle dépeint la désolation de la nature, après la descente des troupeaux de la montagne au seuil de l'hiver. L'autre air que nous offre cette remarquable chanteuse, est une chanson de noce : *Mireasă, cunună-te* (Mariée, voici ta couronne). C'est le moment plein d'appréhension où la mariée doit quitter la maison paternelle et sa vie de jeune fille : „Ma pauvrette, bientôt tu échangeras ta belle couronne de mariée / contre le fichu d'épouse / Fichu bien lourd / Lourd de tous les soucis ..."

La mélancolie dégagée par les *doïnàs* et par ce gracieux épithalam, est dissipée par une gerbe de danses et de chansons de réjouissance, interprétées dans le style le plus authentique par les merveilleux frères Petreuş : *Învîrtita de pe Mara (La „tournante" sur la Mara), Joc bătrînesc de săritt (Vieille danse pour sauter), Învîrtita (La Tournante), Dans din Certeza (Danse de Certeza)* et *De nuntă la colţul mesii (Pour les noces, au coin de la table).*

Le texte explicatif est écrit avec coeur et compétence par le Prof. Mihai Pop, lui-même originaire du Maramureş.

TIBERIU ALEXANDRU

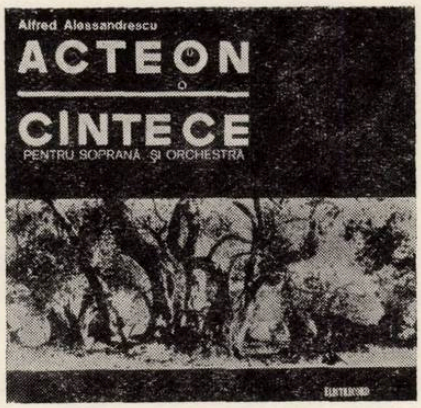
Deux personnalités des plus marquantes des dernières décennies de la vie musicale roumaine — Mihail JORA (1891—1971) et Ion DUMITRESCU (1913) — se rencontrent sur ce disque avec deux de leurs plus importantes créations.

Composée en 1937, la *Symphonie op. 17* est construite dans la forme traditionnelle : I-re partie — *Allegro deciso* — oppose des idées musicales inspirées de sphères d'intonation différentes ; le rythme vif des danses populaires alterne avec des moments lyriques calmes, dramatiques, par endroits. La II-e partie — *Andante cantabile* — rappelle le lyrisme lumineux de nombreux lieder du compositeur et la III-e partie — *Presto* — est conçue telle un *scherzo* avec des sonorités *con surdini*, dans lequel la partie médiane introduit un mouvement lent — *Andantino* —. Le Finale —

Allegro non troppo — revient aux intonations du chant, auxquelles est accordé un surplus de grandeur, l'ouvrage s'achevant dans une atmosphère générale de grandiose amplification sonore.

L'unité du disque est assuré par la communauté d'esprit et d'idées du second ouvrage — la *Symphonietta* d'Ion Dumitrescu. L'origine populaire des thèmes mélodiques, caractéristique de l'auteur, se retrouve dans cet ouvrage en y engendrant une narration expressive et d'une rare fraîcheur d'invention créatrice. Composée en 1955—1957, la *Symphonietta* a été conçue en quatre parties, dont la première — *Allegro passionato* — est construite en forme sonate ; la seconde, une danse populaire en forme de *scherzo* tripartie — *Allegro con spirito ;* la troisième partie — *Andante molto espressivo* — en forme de lied tripartie varié et la quatrième partie — *Allegro giusto* — en forme de rondeau, apporte les éléments rythmiques et mélodiques des premières parties et clôt l'ouvrage d'une manière unitaire, en l'achevant sur le motif initial de la première partie.

Les deux ouvrages sont présentés dans de récents enregistrements réalisés par l'orchestre symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, dirigé par Iosif Conta (ECE 0489).



Chef d'orchestre réputé et pianiste prestigieux, Alfred ALESSANDRESCU (1893—1959) figure sur ce disque avec des oeuvres de jeunesse, dans lesquelles se font sentir les années passées à la *Schola Cantorum* sous la direction de Vincent d'Indy et d'Auguste Seryeix.

Le poème symphonique *Actéon* (1915) et cinq chansons pour soprano et orchestre forment le disque. Les chansons datent de la même période de vie. Ce sont : *Sagesse* (1910) sur vers d'André Revoire, *Dansez sur ma porte, Idylle triste* (1914) et *Folie* (1916) sur vers d'Hélène Văcăresco, ainsi que *Le rideau de ma voisine* (1916) sur des vers de Musset.

L'orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj sous la baguette d'Emil Simon et Teodora Lucaciu, soprano de l'Opéra Roumain de Bucarest prêtent leur valeureuse contribution à la réalisation des oeuvres. Aussi bien, les enregistrements permettent-ils une bonne audition de ces quelques premières images sonores de l'école musicale roumaine éprouvant des influences de conception et de technique impressionnistes (ECE).

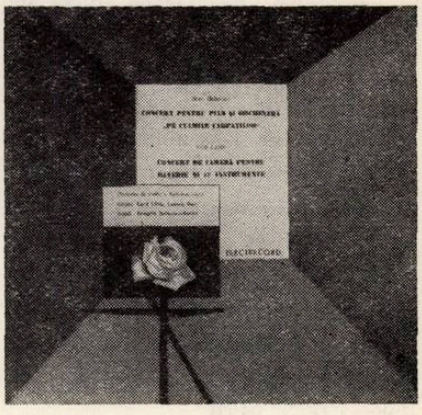
Deux compositeurs roumains appartenant à deux générations différentes sont réunis sur ce même disque par deux ouvrages de chambre destinés à des ensembles restreints.

Il s'agit de Matei SOCOR (n. 1908), avec ses *Trei şalviri (Trois aigrefins)* — musique de chambre pour sextuor d'instruments à vent. C'est une action à épisodes burlesques-grottesques, rappelant certaines farces de grande circulation mondiale de trompeurs-trompés. La pièce se compose d'un prologus et d'un épilogue, entre lesquels s'intercallent sept tableaux qui racontent les péripéties des aigrefins par des descriptions prégnantes réalisées à l'aide de thèmes musicaux et d'un coloris instrumental.

Le sextuor est composé de solistes instrumentistes de premier ordre recrutés dans les ensembles symphoniques bucarestois : Alex. Nicolau — flûte, Ion Danie — hautbois, Emil Bîclea — basson, Const. Ungureanu — clarinette, Ion Bădănoiu — cor, Edmund Buschinger — trompette.

Le second compositeur, Mircea ISTRATE (n. 1929), figure sur ce disque avec un ouvrage composé en 1955, pendant la période finale de sa vie d'étudiant : *Bourlesque*, conçue comme un concerto de chambre pour cinq instruments : hautbois, basson, clarinette, violon et contrebasse. Sans aborder un programme établi d'avance, l'ouvrage se développe en une abondance d'effets sonores, lesquels structurés sur le principe de la sonate à thème unique, réussissent à transmettre cette bonne humeur et cette gaieté d'authentique verve burlesque.

L'interprétation y est confiée aux mêmes solistes d'élite : Emil Bîclea — basson, Const. Ungureanu — clarinette, aux côtés desquels se trouvent Nicolae Drăgoi — violon, Constantin Iliuţă — hautbois et Vasile Damaschin — contrebasse (ECE 0494).



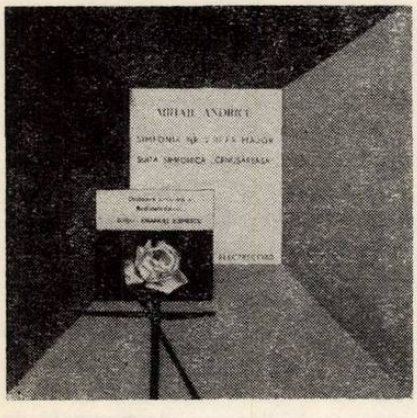
La disque dont nous nous occupons à présent présente deux ouvrages : le *Concerto pour piano et orchestre „Pe culmile Carpaţilor" (Vîrful cu dor),* composé entre 1935 et 1938 par Stan Golestan (1877—1956) et le *Concerto de chambre pour batterie et 12 instruments op. 24* de Filip Lazăr (1894—1936). D'origine roumaine, ces deux compositeurs ont passé une grande partie de leur vie à Paris.

Le Concerto pour piano et orchestre *„Pe culmile Carpaţilor" (Sur les cîmes des Carpates)* est un ouvrage de l'époque de maturité de l'auteur. La propension pour la construction rhapsodique dans le but d'illustrer des images lyriques-descriptives (I-re partie : *Zi de sărbătoare — Voci în noapte / Jour de*

fête — Voix dans la nuit / II-e partie : *Singurătate / Solitude /*, III-e partie : *Veselia mulțimii / Liesse de la foule /)* où pénètrent des intonations de folklore roumain, est illustrée par l'emploi des combinaisons harmoniques et orchestrales abondantes et massives qui témoignent amplement de l'évolution subie par le compositeur. L'oeuvre lui sert de prétexte pour faire appel à toutes les ressources orchestrales traditionnelles, en y ajoutant, pour la réalisation du coloris (dans la deuxième section de la première partie) trois voix de femmes.

Le Concerto de chambre pour batterie et 12 instruments op. 24 de Filip Lazăr, a été joué pour la première fois à Paris en 1935, par l'orchestre de chambre de la Philharmonie de Paris dirigé par Charles Munch. Construit en deux parties *(Lento* et *Moderato)*, l'ouvrage reflète, dans la création de l'auteur, certains aspects de l'art des représentants de l'école moderne (Ravel, Stravinski, Honneger, Bartók, Milhaud, Prokofiev, Enesco) que, du reste, à cette époque, il connaissait et fréquentait.

Les enregistrements de la Radio-Télévision Roumaine sur ce disque, ont été réalisés avec le concours de l'orchestre de Studio Radio dirigé par Carol Litvin et resp. Ludovic Baci ; au piano (dans le premier ouvrage) : Georgetta Ștefănescu-Barnea (ECE 0493).



Personnalité proéminente de la musique roumaine contemporaine, Mihail ANDRICU (n. 1894) est présent sur ce disque par deux ouvrages symphoniques dont les dates de création sont éloignées l'une de l'autre de presque deux décennies.

La Suite symphonique pour petit orchestre „Cenușăreasa" (Cendrillon) a été jouée en première audition par la Philharmonie de Bucarest sous la baguette de George Georgescu en 1930. La Suite représente une succession de 7 fragments tirés de la musique de scène écrite pour la féerie musicale de même nom jouée sur la scène du Théâtre National de Jassy.

Construite sur le principe de l'alternance de mouvements lents et rapides, l'oeuvre réclame l'apport effectif de l'orchestration afin de suggérer avec vivacité des tableaux successifs : *Prologue, Chant de l'oiseau bleu, Chanson du Prince, Ballet des libellules, Chanson de Cendrillon, Ballet des oiseaux, Final.*

Ecrite en 1947 et distinguée du Prix de Composition de l'Académie de la R. S. de Roumanie, la *Symphonie no. 2 en Fa majeur, op. 46* se caractérise par la clarté, la concision et l'équilibre de type classique, auquel correspond aussi la succession des 4 parties : I — *Allegro deciso* (une traditionnelle forme sonate), II — *Poco adagio*, III — *Allegro*, Final — *Vivace*, qui achève le développement spontané de l'ouvrage dans un climat d'énergie et de bonne humeur.

Les ouvrages sont interprétés par l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision dirigé par Emanuel Elenescu (ECE 0521).

Quatre des plus récentes créations symphoniques des jeunes compositeurs roumains — Mihai MOLDOVAN, Vasile HERMAN, Corneliu-Dan GEORGESCU et Liviu GLODEANU ont été réunies sur ce disque qui, de la sorte, offre une *image actuelle et diverse du genre*, tel qu'il se présente dans la vision des quatre créateurs.

Vitralii (Vitraux) (1968) de Mihai MOLDOVAN (n. 1937), comprend six pièces pour orchestre, qui représentent les équivalents sonores recherchés par l'auteur pour la symétrie et la transparence, les deux, traits caractéristiques du phénomène musical populaire.

Cantilații (Cantillations) (1967) de Vasile HERMAN (n. 1929) est une méditation construite d'après le principe des séquences constrastantes, dans lesquelles les moments mélodiques du chant représentent de véritables cantillations.

Motive maramureșene (Motifs du Maramourech) (1963) par Corneliu-Dan GEORGESCU (n. 1938) est constitué par une suite de motifs thématiques recueillis dans le folklore de la dite région par Béla Bartók et Ilarion Cocișiu et parmi lesquels le compositeur en a choisi quelques uns réunis à l'aide d'un noyau caractéristique ; sans y intervenir dans le processus de la composition, l'auteur n'a rien fait d'autre que de juxtaposer certains éléments musicaux lui appartenant en propre avec d'autres — tels l'*ison* ou la polyrythmie — qui descendent directement du folklore.

Ulysse (1968) de Liviu GLODEANU (n. 1938), portant le sous-titre de *Poème pour voix et orchestre, op. 20*, utilise les vers du jeune poète Mihai Ungureanu pour évoquer en musique les innombrables pérégrinations d'Ulysse à la recherche du repos, du calme et de la paix spirituelle.

Tous ces ouvrages sont interprétés par l'Orchestre Symphonique de la Philharmonie de Cluj sous la baguette de Emil Simon, ayant comme soliste, dans l'oeuvre de Liviu Glodeanu, l'excellent soprano de Cluj, Madame Julia Töszer (ECE 0495).

ȘTEFAN BONEA

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Referatul prezentat de tov. Nicolae **Călinoiu**, directorul Direcţiei Muzicii din Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, la consfătuirea din 12 aug. 1971, privind repertoriul instituţiilor muzicale de spectacole şi concerte pe stagiunea 1971/1972 1

90 DE ANI DE LA NAŞTEREA MARELUI MUZICIAN ROMÂN

V. Tomescu

Enescu în conştiinţa epocii noastre . . . 11

Mihai Moldovan

Omagiu 14

Ştefan Mangoianu

Suita III-a „Sătească" 15

Dorian Varga

Cvartetul în Mi bemol major op. 22 nr. 1 . 23

★

Viorel Cosma

Aspecte şi probleme actuale privitoare la unificarea limbajului tehnic muzicologic . . . 27

VIAŢA MUZICALĂ

J. V. Pandelescu

Ansamblul folcloric albanez; Ansamblul „Slask" de cîntece şi dansuri poloneze . . 38

Ludovic Paceag

A VII-a ediţie a Festivalului de folclor, pe litoral 39

★

Silvian Georgescu

George Simonis 41

SOMMAIRE

Le Rapport présenté par Nicolae **Călinoiu**, directeur à la Musique au Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, à l'occasion du conseil du 12 août 1971 concernant le répertoire des institutions de spectacles et concerts, pour la saison 1971/1972 1

90 ANNÉES DEPUIS LA NAISSANCE DU GRAND MUSICIEN ROUMAIN

V. Tomescu

Enesco, dans la conscience de notre époque 11

Mihai Moldovan

Hommage 14

Ştefan Mangoianu

La III-e Suite „La villageoise" 15

Dorian Varga

Le Quatuor en Mi bémol majeur op. 22 no. 1 23

★

Viorel Cosma

Aspects et problèmes d'actualité concernant l'unification du langage technique musicologique 27

LA VIE MUSICALE

J. V. Pandelescu

L'ensemble de folklore albanais. L'Ensemble „Slask" de chansons et danses polonaises . 38

Ludovic Paceag

La VII-e édition du Festival de Folklore, sur le littoral 39

★

Silvian Georgescu

George Simonis 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

George Sbârcea

Succès et affirmations de la musique légère roumaine 42

Tiberiu Alexandru et Ştefan Bonea

Chronique du disque 45

En français par Colette Ghimpeţeanu

Muzica — Nr. 9 — p. 1 — 48 Bucureşti septembrie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I: Ansamblul folcloric al judeţului Cluj

I.P. „Informaţia“ o, 2775

64.421

Preţul lei 7

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

1971 octombrie 10

CUPRINSUL

Telegrama Uniunii compozitorilor către Comitetul Central al Partidului Comunist Român (pe planșă)

Înalta menire social-educativă a muzicii noastre . . 1

Wilhelm Berger
Preliminarii pentru o dezbatere despre operă și balet 9

Grigore Constantinescu
Opera „Meșterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu 12

Dan Buciu
Elemente de armonie modală în creația lui Sabin V. Drăgoi 15

Mircea Neagu — Imn uzinelor „23 August" . . . 19

DE PESTE HOTARE

Ana Frost
Impresii muzicale din Moscova 25

Damian Vulpe
Seminarul dirijorilor de cor de la Berlin . . . 26

Edgar Elian
Sopot '71 27

Dan Negreanu
Note muzicale suedeze 28

Mihai Moldovan
Săptămîna muzicii bulgare 29

J.-V. P. și Gr. Constantinescu
Interviuri cu Marcel Mihalovici și Dimitrie Onofrei 30

OPINII

Gr. C.
Noua stagiune muzicală și misiunea sa educativă 33

VIAȚA MUZICALĂ

J.-V. Pandelescu
David Oistrah, Pianista Barbara Grajewska, Spectacolul surorilor Kessler 34

DIN ȚARĂ

Teodora Albescu — Festivalul „Cibinium" 1971 . . 36

Smaranda Oțeanu — „Bărbierul din Sevilla" la Brașov 37

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Florian Lungu — Festivalul cîntecului din Malta . 37

RECENZII

Gr. C. — „Orașele muzicii" de George Sbîrcea . . 38

Mihai Moldovan — „Dirijori și orchestre" de Eugen Pricope 39

CRONICA DISCULUI

J.-V. P.
Muzică populară din Maramureș 39

★

Tinere talente — Șerban Nichifor 40

PROFILURI

Irina Lăzărescu — Madeleine Cocorăscu 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu — Interaction Est-Ouest des cultures musicales 42

SOMMAIRE

Le télégramme de l'Union des Compositeurs adressé au Comité Central du Parti Communiste Roumain (sur la planche)

La haute mission d'éducation sociale de notre musique 1

Wilhelm Berger
Préliminaires à un débat concernant l'opéra et le ballet 9

Grigore Constantinescu
L'opéra „Meșterul Manole" (Maître Manole) par Gheorghe Dumitrescu 12

Dan Buciu
Eléments d'harmonie modale dans la création de Sabin V. Drăgoi 15

Mircea Neagu
Hymne aux Usines „23 Août" 19

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

Ana Frost
Impressions musicales moscovites 25

Damian Vulpe
Les cours pratiques des directeurs de choeur de Berlin 26

Edgar Elian
Sopot '71 27

Dan Negreanu
En marge de la vie musicale suédoise 28

Mihai Moldovan
La semaine de la musique bulgare à la Radio-Télévision Roumaine 29

J. V. P. et Gr. Constantinescu
Entretiens avec Marcel Mihalovici et Dimitrie Onofrei 30

OPINIONS...

Gr. C.
La nouvelle saison musicale et sa mission d'éducation sociale 33

LA VIE MUSICALE

J. V. Pandelescu
David Oistrach, la pianiste Barbara Grajewska, le spectacle des Soeurs Kessler 34

NOUVELLES DU PAYS

Teodora Albescu — Le Festival „Cibinium" 1971 . 36

Smaranda Oțeanu — „Le Barbier de Séville" à Brașov 37

PRÉSENCES ROUMAINES

Florian Lungu — Le Festival de la chanson de Malte 37

COMPTES — RENDUS

Gr. C. — „Les villes de la musique" par George Sbîrcea 38

Mihai Moldovan — „Chefs d'orchestres et orchestres" par E. Pricope 39

CHRONIQUE DU DISQUE

J.-V. P. — La musique populaire du Maramureș . 39

Jeunes talents (Serban Nichifor) 40

SILHOUETTES

Irina Lăzărescu — Madeleine Cocorăscu . . . 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu — Interaction Est-Ouest des cultures musicales 52

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU

Mult stimate şi iubite Tovarăşe Ceauşescu,

Noi compozitorii şi muzicologii din Uniunea Compozitorilor, reuniţi, în adunarea generală de partid deschisă, pentru a dezbate activitatea ideologică şi politico-educativă, obiectivele creaţiei muzicale şi ale muzicologiei în spiritul măsurilor propuse de dumneavoastră Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., vă asigurăm de întregul devotament, de adeziunea noastră deplină la politica ştiinţifică a Partidului Comunist Român, de hotărîrea de a milita cu forţe sporite pentru înflorirea patriei socialiste, pentru îmbogăţirea culturii noastre socialiste cu noi creaţii demne de epoca pe care o trăim.

În propunerile de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, în cuvîntarea rostită de dumneavoastră, la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative, noi, creatorii de muzică, vedem expresia grijii pe care partidul o arată în permanenţă dezvoltării materiale şi spirituale a naţiunii, formării şi dezvoltării conştiinţei socialiste a maselor, propăşirii artei şi culturii socialiste.

Ca artişti şi cetăţeni ai României contemporane, considerăm politica partidului, lupta neobosită pentru ridicarea ţării noastre pe noi trepte de civilizaţie şi progres ca un exemplu de patriotism fierbinte şi de atitudine creatoare marxist-leninistă, chezăşia însăşi a progresului societăţii noastre în toate domeniile de activitate.

Conştienţi de importanta menire social-educativă a creaţiei şi a activităţii teoretice şi pe tărîm social-obştesc pe care o desfăşurăm, noi am aşezat întregul nostru program de muncă şi crezul nostru de muzicieni pe principiile înscrise în documentele de partid, şi înţelegem să contribuim la împlinirea lor, unindu-ne într-un efort comun, toate generaţiile de muzicieni români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi, de la creatori cu experienţă îndelungată pînă la tineri aflaţi în plin proces de afirmare.

Examinînd cu spirit de răspundere aportul creaţiei noastre muzicale la opera de educare politică, etică şi estetică a maselor, dezbaterea noastră a scos în evidenţă, pe lîngă certe împliniri, serioase rămîneri în urmă în genuri de bază ale muzicii noastre, asupra cărora sîntem decişi să ne concentrăm întreaga atenţie. Aşa cum se subliniază în propunerile dumneavoastră, genurile muzicale de o puternică rezonanţă social-educativă, cum sînt opera, baletul,

opereta, cantata, oratoriul, muzica simfonică și instrumentală cu temă, pot și trebuie să fie îmbogățite cu noi valori, inspirate din istoria patriei și din viața clocotitoare care ne înconjoară. Sîntem hotărîți să depunem toate eforturile creatoare pentru a face din aceste genuri un factor activ de educație estetică, de ridicare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii, de cultivare a sentimentelor patriotice, de mobilizare a maselor la nobila operă de edificare a socialismului. Ne propunem de asemenea să exprimăm un conținut nou, mai puternic angajat în realitățile vieții, în cîntecele patriotice, în cele de mase, în cîntecul pentru tineret și școlari, în cîntecul inspirat din viața satelor, precum și în genurile muzicii ușoare.

Considerăm ca o datorie de prim ordin aprofundarea contactelor muzicienilor cu activitatea creatoare a oamenilor muncii din întreaga țară, ridicarea pe o nouă treaptă a contribuției membrilor Uniunii noastre la acțiunile de educație etică și estetică prin mijlocirea muzicii.

Ne angajăm să perfecționăm munca de partid desfășurată în cadrul Uniunii Compozitorilor, să dezbatem cu mai multă fermitate problemele de orientare specifice muzicii și muzicologiei românești, să promovăm valorile autentice ale artei românești și universale, să contribuim la o mai bună cunoaștere a realizărilor culturii muzicale din țările socialiste.

Vă asigurăm, stimate Tovarășe NICOLAE CEAUȘESCU, că vom ști să răspundem cu întreaga noastră putere de muncă, cu un neobosit simț al datoriei, menirii noastre de muzicieni care slujim cultura socialistă, de militanți pentru cauza partidului și a poporului.

Adunarea generală de partid

a

UNIUNII COMPOZITORILOR

DIN

REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXI nr. 10 (227) octombrie 1971

Înalta menire social-educativă a muzicii noastre*)

Adunarea generală a comuniştilor din organizaţia de partid a Uniunii Compozitorilor este chemată azi, să dezbată propria noastră activitate în spiritul măsurilor propuse de tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi aprobate în unanimitate de Comitetul Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, pentru îmbunătăţirea muncii politico-ideologice de educare marxist-leninistă a maselor, în spiritul cuvîntării Secretarului General al Partidului la şedinţa cu activul ideologic. Aceste documente de o excepţională valoare teoretică şi practică, în care sînt sintetizate direcţiile dezvoltării conştiinţei socialiste în noua etapă a făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate, au fost primite cu satisfacţie şi aprobare unanimă de toţi compozitorii şi muzicologii din ţara noastră.

Aşa cum ne-am angajat în faţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, noi sîntem hotărîţi să facem totul pentru a ridica pe trepte superioare activitatea de creaţie precum şi pe aceea din domeniul teoretic şi social-obştesc, văzînd în grija pe care partidul o arată în permanenţă dezvoltării materiale şi spirituale a naţiunii, un exemplu de patriotism fierbinte şi de atitudine creatoare marxist-leninistă, chezăşia însăşi a progresului societăţii româneşti în toate domeniile de activitate.

Confirmînd cu înalta lor autoritate succesele muzicii noastre, documentele Congresului al X-lea al P.C.R., cuvîntarea Secretarului General al Partidului cu prilejul Adunării Generale a compozitorilor şi muzicologilor, alte documente de partid subliniază totodată importanta menire social-educativă a creaţiei şi activităţii teoretice şi pe tărîm social-obştesc desfăşurată de muzicieni, permanentele îndatoriri ce ne revin. Aceste cerinţe au devenit programul de muncă şi crezul membrilor Uniunii noastre pentru a căror îndeplinire toate talentele, de la maeştrii cu experienţă îndelungată pînă la tinerii aflaţi în plin proces de afirmare, se străduiesc cu pasiune şi răspundere.

În deschiderea continuă de orizonturi, rolul comuniştilor din Uniunea noastră, al tuturor compozitorilor şi muzicologilor, a fost şi este acela de a crea o artă cu puternic conţinut realist, inspirată din avîntul constructiv al oamenilor muncii, la înălţimea înfăptuirilor de seamă ale socialismului. Dezbaterea cu spirit de răspundere a realizărilor şi mai ales a rămînerilor în urmă în toate domeniile preocupărilor noastre constituie datoria esenţială a Organizaţiei noastre de partid, a tuturor membrilor Uniunii Compozitorilor în spiritul recentelor documente de partid, care cheamă întreaga mişcare spirituală a ţării, pe toţi creatorii de artă şi militanţii pentru răspîndirea culturii să intensifice efortul lor creator pentru a contribui, pe măsura cerinţelor, la formarea noii conştiinţe sociale.

Este o realitate evidentă faptul că, în peisajul culturii româneşti, creaţia muzicală a cunoscut în ultimul pătrar de veac perioada ei cea mai înfloritoare. Fără îndoială acest lucru se datoreşte politicii clarvăzătoare a partidului, care, urmărind dezvoltarea multilaterală a vieţii materiale şi spirituale a poporului român, a dinamizat şi întregul proces al vieţii muzicale în toată complexitatea sa.

Într-un timp istoriceşte scurt, muzica românească s-a afirmat ca o puternică şi originală şcoală naţională pe care o putem situa fără nici un fel de subiectivitate, la nivelul artei universale de azi. Conlucrarea tuturor generaţiilor de muzicieni, români şi de alte naţionalităţi, afirmarea unui număr mare de talente viguroase, diversificarea genurilor şi a problematicii de creaţie, abordarea unor teme majore care frămîntă contemporaneitatea, nivelul tehnic profesional de măiestrie şi succesele notabile ale muzicii româneşti peste hotare sînt dovada celor afirmate.

Cerinţele deosebit de mari ale vieţii spirituale actuale, progresul impetuos în care s-a angajat muzica noastră contemporană ne obligă în acelaşi timp să observăm cu acuitate o multitudine de lipsuri, a căror trecere în revistă apare ca imperios necesară. E vorba, aşa cum ne atrage atenţia tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în primul rînd de situaţia operei şi baletului românesc — genuri dintre cele mai populare — situaţie care nu a putut fi remediată, cu toate apelurile repetate, comenzile şi concursurile organizate de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi de Uniunea Compozitorilor. Deşi au apărut în ultimii ani cîteva creaţii de o diversă valoare şi profil tematic, lucrările cu subiect actual sînt încă prea puţine şi nu satisfac cerinţele publicului, ale teatrelor de operă şi balet.

Posibilităţile acestui gen de a zugrăvi cu forţă de impresionare momentele cruciale din istoria patriei, figurile luminoase din trecut şi din viaţa contemporană, de a reda convingător procesul de făurire a noii societăţi, capacitatea de transfigurare artistică a virtuţilor eroice, mobilizatoare, prin gestul coregrafic şi prin cuvîntul cîntat ne cer să

*) Prezentul material a fost expus cu prilejul Adunării Generale de partid deschise care a avut loc la Uniunea compozitorilor, la 7 oct. a.c.

punem acest gen în cadrul preocupărilor componistice imediate. Este o datorie ca alături de compozitori ca Gheorghe Dumitrescu, Tudor Jarda, Norbert Petri, Mircea Chiriac, Mansi Barberis, Sergiu Sarchizov, Teodor Bratu și alții, autori ai unor creații inspirate din tematica social-istorică românească, compozitori ca Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Liviu Glodeanu, Doru Popovici, Corneliu Cezar și alții, care au dovedit aptitudini pentru acest gen, să îmbrățișeze în preocupările lor creatoare, cu dăruire, tematica națională și contemporană în operă și balet. Cu totul criticabil este faptul că apelurile repetate pentru remedierea penuriei în domeniul creației de operă și balet nu au găsit ecoul cuvenit. Sîntem bucuroși acum să arătăm că o seamă de compozitori de prestigiu și cu experiență artistică, sub impulsul propunerilor Secretarului General al Partidului, s-au și angajat să scrie lucrări dedicate scenei, inspirate din lupta de eliberare a poporului nostru și din activitatea de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră. Trebuie să facem totul pentru ca aceste proiecte să devină realități. În acest sens considerăm că Organizația de Partid împreună cu conducerea Uniunii compozitorilor, vor trebui să dezbată într-o proximă adunare aspectele legate de stimularea creației de operă și balet.

Genurile vocal-simfonice — oratoriul, cantata —, după momentele de frumoasă înflorire din anii trecuți, au cunoscut în ultimul timp o nejustificată stagnare, ceea ce ne obligă să medităm asupra acestei stări de lucruri. Este concludentă situația cu totul nesatisfăcătoare a prezenței compozitorilor noștri în acest domeniu dacă avem în față programele stagiunii actuale din întreaga țară, alcătuite din lucrări scrise cu un deceniu în urmă, deoarece creația din ultimii ani este deficientă nu numai ca număr de titluri, dar mai ales în ceea ce privește reflectarea problematicii contemporane. Astfel, compozitori ca Sigismund Toduță, care a compus *Balada steagului,* Anatol Vieru, autorul *Cantatei anilor lumină,* Wilhelm Berger autorul oratoriului *Ștefan Furtună,* Tiberiu Olah autorul oratoriului *Constelația omului* și al cantatei *Prind visele aripi,* Laurențiu Profeta autorul *Cantatei patriei,* Andrei Porfetje, autorul cantatei *Comunistul,* Nicolae Brînduș, autorul cantatei *Mărturie* (1907) și alți creatori de valoare sînt chemați să fie din nou prezenți în genul vocal-simfonic, abordînd teme ale eroismului constructiv din zilele noastre.

În domeniul muzicii simfonice și camerale, alături de filoanele mari ale tradiției muzicale românești, au apărut unele fenomene care își propun fie sinteze între elemente naționale și universale, fie contribuții novatoare pe linia variatelor modalități de organizare a discursului sonor, precum și reluări, cu mai mult sau mai puțin succes, ale unor experiențe artistice din peisajul adesea contradictoriu al muzicii contemporane.

Fenomene de discontinuitate sau pe alocuri de stagnare s-au ivit în ultimii ani și în domeniul liedului, al sonatei, al literaturii pentru diferite instrumente solistice, al pieselor instrumentale de largă accesibilitate sau de uz didactic. Datoria noastră este să veghem mereu asupra unei dezvoltări armonioase a tuturor genurilor muzicale, în funcție de cerințele legitime ale vieții artistice.

Trebuie să recunoaștem că dezvoltarea spectaculară a mijloacelor de expresie din ultimele decenii, un anumit spirit scientist și o fetișizare a lui, au dus de multe ori la o supraapreciere a elementelor și criteriilor de organizare a materialului sonor, la formalizări excesive, diminuîndu-se pe alocuri rolul emoțional al muzicii, neglijîndu-se astfel aspectele de conținut. E clar astăzi pentru oricine, că o tehnică, oricît de nouă, nu asigură implicit un conținut și o expresie nouă, că acestea trebuie proiectate din interior, de pe o poziție socială și estetică clar definită. Firește, orice artist autentic, aducînd mesajul său propriu, reprezintă un glas nou. El realizează acest lucru, regîndind mijloacele artei sale, trecînd prin multe faze de acumulare și experimentare a propriilor unelte, experimentul însă nefiind niciodată scop în sine, ci doar o treaptă tranzitivă în proiectarea unei opere, în definirea unui drum creator. Maturitatea gîndirii noastre estetice trebuie să opereze, în cîmpul electiunii, al discernerii ca să găsească soluțiile optime pentru ca mijloacele tehnice să poată fi asimilate și puse în slujba conținutului operei artistice.

Din păcate, discuțiile noastre cu profil teoretic nu au reușit să disocieze și să definească ce este experiment generator de nou și ce este imitație caducă. De aici s-au ivit de multe ori momente de confuzie, de greșită apreciere a unor lucrări, de nejustificată încredere în puterea de convingere a unor piese nerealizate, precum și invers, de depreciere a unor lucrări cu un fond emoțional puternic, dar cu un titlu aparent nesemnificativ.

Dacă se recunoaște artei muzicale și o latură tehnică destul de importantă — dată prin întreaga dezvoltare multiseculară a gîndirii și practicii componistice — de multe ori tehnicitatea, rod al unei inteligențe inventive, a fost preluată fără discernămînt. Nu uităm o clipă că alături de metode tehnice de compoziție, în peisajul contemporan al artei sonore există nenumărate fenomene și estetici generate de o concepție de viață străină nouă, ca de pildă iraționalismul, teoria absurdului, metode psihanalitice, angoasa și chiar curente de o vulgaritate respingătoare, ale căror influențe nu-și pot găsi loc într-o artă care pune în centrul ei însușirile cele mai nobile ale ființei umane.

Ca și în domeniul științei, trebuie să stimulăm în primul rînd gîndirea autohtonă, bazată pe propriul nostru fond afectiv, pe filoanele de aur ale culturii românești. Așa cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu, ploconirea în fața unor tendințe străine duce la mimetism, la întreruperea unui drum creator propriu, la o încercare sterilă și chiar ridicolă de a-i învăța pe alții cum trebuie făcut un lucru pe care ei l-au abandonat de mult.

De o deosebită importanță în ridicarea valențelor educative ale muzicii simfonice este abordarea genurilor simfonice de largă accesibilitate, ca rapsodii, suite, uverturi, fantezii simfonice și multe altele, care contribuie la atragerea publicului către

sălile de concert, către marea muzică, îmbogăţindu-i sensibilitatea şi receptivitatea.

În toate documentele de partid s-a afirmat necesitatea existenţei diversităţii de stiluri şi de modalităţi de exprimare, ca o consecinţă logică a ideii de bază a socialismului : realizarea plenară a personalităţii umane. Această diversitate trebuie înţeleasă însă în sensul de a sluji idealurile cele mai înalte ale omului nou, ale societăţii noastre multilateral dezvoltate. Unitatea de concepţie nu îngrădeşte dezvoltarea personalităţii, ci dimpotrivă o solicită să găsească acele soluţii optime pentru a realiza opere de artă majore, de înalt nivel ideologic şi artistic, bogate în semnificaţii umaniste.

Din păcate, cu toate strădaniile din ultimii ani, dialogul viu, schimbul de opinii dintre compozitori rămîne încă un deziderat. Organizaţia noastră de bază îşi face un reproş din faptul de a nu fi găsit căile pentru a stimula acest dialog fertil.

Se impune deci stringent activizarea dezbaterilor pe teme majore ale creaţiei, dezbateri care să aducă o lumină asupra mesajului muzicii, asupra capacităţii ei de a emoţiona.

Ideea de „dialog" nu se poate limita numai la membrii Uniunii, ci ea trebuie să cuprindă cercuri mult mai largi, masele de ascultători, prin intermediul tuturor factorilor de difuzare, valorificare şi dezbatere a creaţiei.

În ceea ce priveşte munca birourilor de creaţie, acestea au îndatorirea să intercepteze noua creaţie, să dea — în cadrul unor judecăţi de valoare — o apreciere asupra eficienţei lucrărilor. Alcătuite în urma Adunării Generale din 1968, din cei mai activi şi valoroşi membri ai Uniunii, reprezentînd variate tendinţe şi modalităţi artistice, acestea au nu numai rolul de a înregistra şi tria creaţia, ci mai cu seamă pe acela de a sesiza valorile, apreciind cu un sporit simţ de răspundere însemnătatea lor în viaţa spirituală a întregii ţări.

Aceste birouri trebuie să urmărească nu atît aspectele exterioare şi tehnice ale lucrărilor analizate, ci să pătrundă semnificaţia artistică a muzicii, astfel ca lucrări nereprezentative, nerealizate, deci ineficiente, să nu ajungă în circuitul difuzării.

Birourile secţiilor de creaţie şi în special biroul secţiei de muzică simfonică, de cameră, operă şi balet — care nu numai prin varietatea genurilor, dar şi prin complexitatea problematicii ce intră în răspunderea sa are un rol de seamă în orientarea gîndirii creatoare — nu au dat întotdeauna dovada unei poziţii ferme, clare, în aprecierea fenomenului artistic. Este necesar ca spiritul de discernămînt să fie orientat cu claritate în direcţia aprecierii eficienţei expresive, a tehnicii folosite, a mesajului operei de artă.

Cîntecul patriotic de mase este, prin definiţie, un gen înzestrat cu valenţe educative, chemat să joace un rol primordial în opera de formare cetăţenească, patriotică, socialistă a maselor, şi în primul rînd a tineretului.

Avem obligaţia de cea mai mare însemnătate de a educa prin cîntec fiecare nouă generaţie ; nu ne poate fi indiferent ce cîntă copiii noştri în şcoli, tinerii în universităţi, pe ogoare sau pe şantiere.

Nu ne putem declara satisfăcuţi de rezultatele obţinute chiar dacă în ultimii ani s-au înregistrat, fără îndoială, progrese în acest domeniu. Dacă din punct de vedere numeric creaţia de cîntece ne apare bogată, trebuie să observăm că încă nu am reuşit să înlăturăm acel balast al cîntecelor nici bune nici rele, care de multe ori îngreunează evidenţierea în mase şi pătrunderea a ceea ce este cu adevărat valoros, a cîntecelor scrise cu măiestrie, accesibile şi însufleţitoare. Comuniştii din biroul secţiei corale trebuie să fie pe viitor şi mai exigenţi în aprecierea valorică a cîntecelor patriotice, dînd mai multă atenţie conţinutului literar şi tematicii lucrărilor pe care le analizează. Este adevărat că biroul de muzică corală a respins foarte multe cîntece nereuşite, dar nu-i mai puţin adevărat că a şi aprobat multe cîntece fără însă a aprecia şi reliefa ceea ce socoteşte că merită să fie lansat şi popularizat prin toate mijloacele. Iată de ce credem că se impune cu necesitate alcătuirea unui *Repertoriu general al cîntecului patriotic, revoluţionar românesc,* care să constituie fondul de aur al genului şi care să stea la baza unei politici coordonate de difuzare şi popularizare a cîntecului coral prin radio-televiziune, tipar, coruri profesioniste şi de amatori, coruri şcolare şi de tineret.

Organizaţia noastră de bază a dezbătut în mai multe rînduri situaţia cîntecului de mase, mobilizînd compozitorii în direcţia unui avînt al creaţiei în acest domeniu. În acest an, în întîmpinarea sărbătoririi Semicentenarului Partidului au fost create peste 40 de noi cîntece închinate partidului, patriei socialiste, eroismului oamenilor muncii. Desigur că această cifră este îmbucurătoare. Dar va trebui să adăugăm că cele 40 de cîntece au fost scrise de un număr de cca. 20 de compozitori, membri ai secţiei de muzică corală, care de fapt sînt acei ce susţin, de peste două decenii, prin strădania lor permanentă creaţia de cîntece patriotice. Trebuie observat că în ultimii ani nu au prea apărut nume noi de tineri compozitori care să abordeze în mod susţinut cîntecul de mase. Prezenţa tinerilor compozitori în acest sector de creaţie este departe de ceea ce aşteptam de la generaţii atît de bogate în talente viguroase. Desigur, ar fi greşit să generalizăm ; sînt de remarcat reuşitele unor compozitori tineri ca Anton Zeman, Irina Odăgescu, sau Liviu Dandara care au scris valoroase cîntece patriotice. Dar mult mai numeroase sînt numele acelor tineri de la care aşteptăm nu numai o contribuţie, ci un aport substanţial la înflorirea genului. Îi vom aminti numai pe Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Ştefan Zorzor, Nicolae Brînduş şi Lucian Meţianu, care, ca membri de partid, credem că ar trebui să dea exemplu colegilor lor, dovedind că sînt pe deplin pătrunşi de importanţa artistică şi social-educativă a creaţiei de cîntece patriotice.

Un alt aspect pe care nu putem decît să-l regretăm : cu ani în urmă o serie de compozitori de muzică simfonică sau de muzică uşoară obişnuiau să scrie şi cîntece de mase dar de mult

timp ei au încetat să-şi mai aducă aportul la dezvoltarea acestui gen. Iată de ce este de dorit ca unii compozitori ca Anatol Vieru, Matei Socor, Nicolae Buicliu, Dumitru Bughici şi alţii să fie din nou prezenţi în creaţia cîntecului patriotic.

Analizînd lista cîntecelor scrise în ultimul an, vom constata unele lipsuri în ceea ce priveşte tematica precum şi rămînerea în urmă a unor genuri de cîntec, ca de exemplu : cîntecul pentru copii şi tineret, cîntecul-manifest cu caracter direct accesibil, mobilizator, cîntecul destinat ostaşilor.

Organizaţia noastră a dezbătut recent problemele creaţiei de cîntece pentru copii şi tineret, ca şi problemele legate de educaţia muzicală. Considerăm că sarcinile fixate cu acest prilej sînt mai actuale ca oricînd.

În ceea ce priveşte conţinutul de idei, trebuie să spunem că majoritatea cîntecelor scrise în ultimul timp, au un caracter festiv, de imn, tratînd teme generale ; au apărut prea puţine cîntece care abordează aspecte concrete, individualizate, din lupta partidului, din viaţa oamenilor muncii. Tematica prea generală a multor cîntece trădează şi o anumită superficialitate în cunoaşterea marelui şantier de construcţie care este România socialistă de astăzi. Ne propunem organizarea, cu sprijinul Uniunii Scriitorilor, a unor grupuri de poeţi şi compozitori care, mergînd la locul de muncă, să cunoască direct aspectele concrete din viaţa muncitorilor, tineretului de pe şantiere, ostaşilor, în felul acesta putînd lua naştere noi cîntece despre mineri, metalurgişti, constructori, marinari, mecanizatori, noi cîntece inspirate de viaţa studenţească, de marile şantiere ale tineretului, de frumuseţile şi bogăţiile oraşelor şi satelor patriei.

Muzica uşoară se bucură, cum este şi firesc, de publicul cel mai larg, un public de milioane de oameni, în majoritate tineri. Cu atît mai mare este răspunderea social-educativă a compozitorilor de muzică uşoară. Fără îndoială, strădaniile şi realizările nu au lipsit nici în acest sector ; muzica uşoară românească după măsurile de stimulare şi îndrumare luate de conducerea partidului acum cîţiva ani, a cunoscut progrese, atît în ce priveşte măiestria componistică, cît şi conţinutul său de idei.

Nu vom face însă greşeala de a supraaprecia succesele unor genuri de muzică uşoară, fără a observa mai ales rămînerea în urmă a altor genuri de muzică uşoară. Considerăm că documentele de partid pe care le dezbatem ne îndeamnă să creăm piese de muzică uşoară sincere, calde, convingătoare, care să cînte frumuseţile patriei, ritmul nou al oraşelor şi satelor, viaţa tinerilor noştri, studenţi şi ostaşi, elanul muncii creatoare. Trebuie să recunoaştem că în ultimii ani au apărut destul de puţine cîntece satirice. De asemenea, cîntecul şi marşul sportiv nu s-au bucurat de suficientă atenţie din partea noastră.

Cîntecul de muzică uşoară, cu tematică social-patriotică, are la noi o frumoasă tradiţie dar e regretabil că, în ultimii ani, astfel de cîntece au apărut tot mai puţin iar, dintre cele mai vechi, multe au fost scoase din circulaţie fără nici un temei. Ultimul concurs de la Mamaia nu a reuşit să scoată la iveală nici un cîntec cu tematică social-patriotică demn de a fi distins cu un premiu. De altfel, acest concurs s-a situat sub nivelul concursurilor precedente, ilustrînd odată mai mult faptul că principalele neajunsuri în creaţia de muzică uşoară izvorăsc din mediocritatea artistică şi sărăcia ideologică a multor texte. Se cuvine a privi cu toată seriozitatea această problemă ; vina nu poate fi aruncată mereu pe acelaşi acar-Păun „textierul" ! Răspunderea este deopotrivă şi a poeţilor noştri de frunte, cărora se pare că le este mai uşor să critice textele altora decît să scrie ei înşişi texte bune de muzică uşoară. Dar, cea mai mare răspundere ne revine nouă, compozitorilor. Compozitorul este responsabil de creaţia pe care o semnează, de textul pe care singur şi-l alege. În legătură cu aceasta trebuie criticată cu toată tăria superficialitatea de care dau dovadă uneori compozitorii de muzică uşoară, prezentînd comisiilor de creaţie texte nefinisate, cu care adesea ei înşişi spun că nu sînt de acord.

În genul cîntecului liric, de dragoste, succesele muzicii noastre uşoare apar ca incontestabile. Se observă însă o anumită tendinţă de accentuare a tonului melancolic, depresiv. Nu vom face şi noi greşeala pe care uneori o întîlnim la instituţiile de difuzare atunci cînd, în mod superficial, se confundă tristeţea, melancolia, cu pesimismul. Cîntecul şi poezia de dragoste, ca şi dragostea însăşi, cunosc deopotrivă şi bucuria şi tristeţea şi credem că se greşeşte atunci cînd sînt oprite de la difuzare cîntece valoroase sub motivarea că ar fi prea triste. Nu-i mai puţin adevărat însă că, proporţional, avem prea multe cîntece melancolice în raport cu cele stenice, optimiste. Există compozitori la care tonul elegiac, amar, pare a fi dominant. Desigur, nu putem cere unui creator înclinat către genul romanţei, al cîntecului nostalgic, să scrie numai piese vesele, ritmate, tinereşti, dar, de ce să nu recunoaştem faptul că uneori ne-am lăsat antrenaţi de mode importate, care cultivă cu predilecţie melodrama ieftină, clamarea fals-patetică a dragostei mereu disperate.

Compozitorii de toate genurile, de la muzica simfonică pînă la cîntec, sînt chemaţi să contribuie cu dăruire patriotică la crearea unui repertoriu reprezentativ pentru nivelul artei noastre socialiste contemporane, repertoriu destinat spectacolelor prilejuite de mari evenimente politice, de aniversări ale istoriei patriei noastre sau ale luptei clasei muncitoare de pretutindeni. Acest repertoriu, neglijat fără nici o justificare în ultimii ani, este în realitate susceptibil pentru valorificarea celor mai îndrăzneţe soluţii creatoare, cu condiţia indiscutabilă ca operele de acest gen să aibă o largă şi imediată rezonanţă în rîndurile marelui public.

★

Una dintre cele mai angajate forme ale activităţii teoretice-muzicale este cronica vieţii de concert şi spectacol. Dispunînd virtual de un larg răsunet social-educativ şi profesional-artistic, cri-

tica muzicală din țara noastră, fără a fi lipsită de cîteva prezențe de valoare, lasă mult de dorit prin caracterul sporadic și într-un spațiu extrem de restrîns al apariției sale, prin lipsa de prestigiu a unora dintre condeiele care o reprezintă, și, mai ales, prin pierderea din vedere a criteriilor înalte de ordin ideologic și artistic în spiritul cărora este ea chemată să activeze. Publicațiile periodice și cotidiene, revistele de cultură și artă, cu foarte puține excepții, nu promovează decît un număr restrîns de autori care, fie că nu posedă pregătirea teoretică și profesională, experiența umană și artistică necesară, fie că nu pot cuprinde în mod obiectiv multiplele laturi ale fenomenului muzical, nu răspund în mod evident cerințelor, perpetuînd astfel o veche stare de lucruri dăunătoare. Conștiința de postulanți ai unei arte legate profund de cerințele și aspirațiile contemporanilor care făuresc cu trudă și cu entuziasm societatea nouă, socialistă, ne obligă să arătăm că nu am făcut totul pentru a determina o opinie publică în măsură să consfințească valorile și tendințele artistice autentice, să stimuleze înflorirea aspectelor vieții și creației muzicale cu adevărat reprezentative pentru cultura noastră socialistă.

În general, fenomenul muzical contemporan, de la concertul de muzică ușoară pînă la experimentul de artă complexă este privit în unele publicații unilateral, oglindind fie o optică superficială, venită din afara muzicii, fie o concepție îngustă, subjugată de aspirația apropierii unor noi tehnici de creație, fără angajarea autorului într-o operă de selecție critică și fără considerarea finalității expresive ca datorie supremă a oricărei creații artistice autentice. Explicația care s-a dat uneori acestor poziții greșite din revistele care se preocupă de problemele muzicii, cum că ea reflectă opoziția de opinii indispensabilă progresului artistic, nu poate fi acceptată, deoarece Uniunea Compozitorilor și toate instituțiile culturale, inclusiv organele de presă, slujesc în fond un ideal unic, acela al muzicii de puternică vibrație patriotică și umanist-socialistă.

Străduindu-se să răspundă exigențelor atît de complexe ale vieții și creației muzicale, revista de specialitate a Uniunii noastre prezintă, pe lîngă reale contribuții, și neajunsuri asupra cărora este necesar să ne îndreptăm privirea. Fără a cultiva în principiu puncte de vedere extremiste despre conținutul și structura muzicii contemporane, revista „Muzica" preocupată și ea de promovarea unei diversități cît mai largi de opinii, a folosit această metodă cel mai adesea într-o concepție convențională, de înregistrare statistică a faptelor și ideilor, juxtapunînd părerile autorilor și neangajîndu-se într-un dialog viu, concludent, interstimulator. Revista nu a izbutit să supună dezbaterii publice largi, marile direcții ale gîndirii și creației muzicale contemporane din țară și peste hotare, nu a reușit să definească în mod convingător concepția despre muzică, proprie societății noastre.

Aportul Editurii muzicale la valorificarea creației și muzicologiei naționale și la opera de răspîndire pe calea tiparului a realizărilor culturii muzicale universale s-a dovedit din ce în ce mai rodnic. Cu toate acestea, concesii și compromisuri de ordin artistic au apărut în special în cîteva traduceri de lucrări biografice avînd ca subiect vedetele muzicii ușoare. Totodată, deși editura a fost criticată, trebuie să arătăm că nu s-au luat toate măsurile pentru a înlătura aspectele facile, convenționale, lipsite de ținută etică și estetică ale unor texte de muzică ușoară publicate de editura noastră. Faptul că astfel de producții pseudoliterare sînt selectate dintre cele mai apreciate piese ale programelor de estradă sau televiziune nu poate constitui o scuză, datoria Editurii muzicale de a discerne și a populariza adevărate valori rămînînd permanentă și primordială.

Activitatea teoretică-muzicală are o importanță specifică în efortul de angajare social-educativă a valorilor acestei arte, în apropierea continuă a creatorilor, interpreților și educatorilor muzicali de viața și cerințele spirituale ale oamenilor muncii, în ridicarea capacității acestora de a aprofunda frumusețile muzicii.

În vremea din urmă s-au remarcat ca deosebit de pozitive studiul competent și cuprinzător, în lucrări de sinteză, al momentelor semnificative din istoria muzicii naționale, în strînsă relație cu viața și lupta poporului nostru pentru libertate și independență, realizarea unor volume de ținută științifică și artistică în domeniul educației muzicale, al esteticii muzicale, desfășurarea de către membrii Uniunii compozitorilor a unor bogate activități de inițiere artistică răspunzînd celor mai variate solicitări de acest gen. Recenta culegere de studii privind dezvoltarea culturii românești de-a lungul semicentenarului de luptă al partidului, un număr de alte contribuții teoretice ale muzicienilor noștri în activitatea curentă și cu prilejuri deosebite ale vieții spirituale din țară și de peste hotare, confirmă preocupările majore și rezultatele pozitive din această direcție.

Examinînd însă aportul de ansamblu al muzicologiei la opera de înflorire a culturii muzicale contemporane din patria noastră, ne considerăm datori să punem și să repunem în relief serioase rămîneri în urmă privind orientarea activității în acest domeniu, capacitatea de cuprindere și apreciere a fenomenelor vieții muzicale naționale în toată complexitatea problemelor și diversitatea aspectelor pe care le comportă.

Învățămîntul de partid din organizația noastră a înregistrat în ultimul timp rezultate apreciabile. Cele două cicluri pe tema *Valori și tendințe ale orientării umaniste în muzica contemporană* și *Raportul dintre artă și știință*, dezbătute în spiritul documentelor de partid, au prilejuit participarea la discuții a unui mare număr de compozitori și muzicologi. Ele au oferit asistenței reprezentînd întregul cerc de membri activi ai Uniunii noastre un prețios material de orientare teoretică. Au fost apreciate de participanți expunerile unor cunoscuți oameni de știință și ale unor activiști pe tărîm social-economic care au contribuit la cunoașterea problemelor de seamă ale politicii partidului, ale științei și culturii noastre contemporane. De aseme-

nea, solicitarea opiniilor unor factori angajaţi în mişcarea noastră cultural-artistică, aşa cum sînt U.T.C., Uniunea Sindicatelor, Radioteleviziunea, întreprinsă în cadrul unor dezbateri ca de exemplu cea cu tema locului şi rolului muzicii în opera de educaţie etică şi estetică a tineretului, s-a dovedit a fi deosebit de fructuoasă. Ne propunem să adîncim în continuare documentele de partid ca fundament al dezvoltării economice şi politice şi cultural-educative a societăţii contemporane şi să examinăm în acelaşi spirit principalele orientări în gîndirea şi practica artistică universală din zilele noastre. Reliefarea punctului de vedere politic în dezbaterile despre muzică şi despre rostul artistului ca militant pentru înfăptuirea politicii partidului de înflorire a patriei socialiste rămîne în continuare datoria cea mai de seamă a învăţămîntului ideologic din Uniunea noastră. Aceasta trebuie să constituie conţinutul activităţii desfăşurată în Organizaţia de bază, organizaţia U.T.C. şi de sindicat din Uniunea compozitorilor, care solicită aportul membrilor Uniunii ca şi al salariaţilor acestei instituţii.

În centrul întregii noastre munci de partid trebuie să stea acest adevăr pe care-l desprindem din documentul Propunerilor : „Un rol deosebit de important în orientarea politico-ideologică a activităţii cultural-educative, în asigurarea unui conţinut pătruns de spiritul politicii partidului nostru al întregii creaţii literar-artistice revine organizaţiei de partid, tuturor comuniştilor care-şi desfăşoară activitatea în acest domeniu. Membrii de partid care fac parte din organe de conducere de partid şi de stat, precum şi toţi cei ce activează în instituţiile ideologice, de educaţie politică, de învăţămînt, cultură şi artă, în întreaga sferă a vieţii noastre culturale, trebuie să manifeste un înalt spirit de exigenţă partinică, de combativitate şi principialitate marxist-leninistă. Ei trebuie să fie un exemplu în acest sens, atît prin activitatea lor de fiecare zi, cît şi prin propriile lor creaţii literar-artistice".

Analizînd în spiritul principiilor de mai sus, activitatea organizaţiei noastre de partid, trebuie să subliniem pe lîngă unele trăsături pozitive, şi serioase deficienţe privind munca biroului, a secretarului, a colectivelor şi ale organizaţiei în ansamblul ei. Deşi a asigurat dezbaterea unor teme de importanţă politică şi ideologică în cadrul fiecărei adunări generale a organizaţiei în cenaclele cu caracter teoretic, biroul şi secretarul de partid nu au reuşit să orienteze întotdeauna discuţiile pe făgaşul esenţial al tematicii abordate, multe luări de cuvînt alunecînd neprincipial spre digresiuni de interes administrativ sau personal. În acelaşi timp, animat de un spirit de politeţe colegială, secretarul organizaţiei a sacrificat de multe ori, de dragul liniştii aparente, finalizarea concluziilor, concretizarea tezelor expuse, lăsînd neclarificate atitudini confuze, păreri subiectiviste.

Nu am fost întotdeauna combativi faţă de neajunsurile din munca organizaţiei noastre de partid, din activitatea proprie, complăcîndu-ne adesea într-o atmosferă călduţă, de colegialitate rău înţeleasă. În acest sens este de subliniat că nu a fost combătută cu fermitate atitudinea lipsită de patriotism a unor membri ai Uniunii noastre care nu au socotit necesar să revină în ţară după o îndelungată perioadă de studii în străinătate, precum şi tendinţa neprincipială de promovare a unor relaţii în interes personal reciproc şi în afara planurilor de colaborare culturală cunoscute şi aprobate de forurile competente, cu exponenţi ai vieţii muzicale de peste hotare, ba chiar cu posturi de radio ostile ţării noastre.

Deşi judicios alcătuite în urma alegerilor de partid din anul 1970, colectivele din cadrul organizaţiei noastre nu au fost mobilizate în mod sistematic şi eficient de către membrii biroului, munca desfăşurîndu-se în şocuri. Potrivit unei expresii pitoreşti care circulă în Uniunea noastră, unii dintre membrii de partid sînt consideraţi „locomotive" iar alţii „vagoane". Este de dorit ca toţi comuniştii, mai mult decît prin critici formulate cu dexteritate, să-şi privească autocritic activitatea şi mai ales să contribuie în mod susţinut şi concret la împlinirea îndatoririlor noastre comune.

Principala metodă de convingere a comuniştilor este exemplul personal : în această privinţă, considerăm că membrii organizaţiei noastre, unii făcînd parte din biroul de partid, din Comitetul de conducere al Uniunii, ca de exemplu Laurenţiu Profeta, Theodor Grigoriu, Felicia Donceanu, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Liviu Glodeanu, George Draga, Corneliu Dan Georgescu, trebuie să se afirme în primele rînduri printr-o creaţie elocvent angajată în actualitate şi totodată să militeze mai ferm în organismele în care au fost promovaţi de obştea noastră. De asemenea, comuniştii din birourile secţiilor de creaţie ca Dumitru D. Botez, Matei Socor, Teodor Bratu, Radu Paladi, Hilda Jerea, Mircea Neagu, Radu Şerban, George Grigoriu, Dumitru Capoianu, Vasile Veselovski, Dumitru Bughici, Octavian Cosma, Petre Brînduş, Gheorghe Firca, poartă principala răspundere pentru îmbunătăţirea muncii în aceste colective, problemă analizată recent de biroul de partid în cîteva dezbateri speciale dar rămasă încă fără rezultate practice.

Cunoaşterea nemijlocită a climatului de febrilă şi intensă muncă în care întregul popor participă la construcţia socialistă, aportul activ la politica partidului de educare a maselor constituie pentru compozitorii şi muzicologii noştri preocupări dintre cele mai importante în ansamblul activităţii lor.

Legătura directă cu cei care lucrează în producţia de bunuri materiale, cu tineretul, cu şcolarii de toate categoriile — într-un cuvînt cu toţi cei cărora ne adresăm prin creaţia noastră — a fost şi continuă să fie atît un stimulent binevenit pentru îmbogăţirea tematicii creaţiei noastre, cît şi un prilej de înţelegere profundă a nevoilor spirituale ale poporului.

Activitatea cu caracter social-educativ are, în Uniunea noastră, o frumoasă tradiţie şi trebuie să relevăm că numeroşi compozitori şi muzicologi au răspuns acestor sarcini obşteşti chiar dacă ele au prins viaţă mai ales în urma solicitării venite direct de pe teren, sub forma sprijinului acor-

dat formațiilor artistice de amatori, participării la jurii ale concursurilor de creație și interpretare desfășurate în rîndurile amatorilor, precum și sub formă de conferințe cu caracter educativ-muzical.

În ultimul timp însă, se constată o serioasă rămînere în urmă în acest domeniu. Deși participarea muzicienilor s-a dovedit rodnică în acțiunile de strîngere a legăturii cu masele, aceste acțiuni au avut loc adesea în mod sporadic și prin luări de contact individuale.

Organizația de partid, va trebui să muncească astfel încît toți membrii Uniunii și în primul rînd tinerii compozitori și muzicologi să adîncească în permanență contactul cu viața și aspirațiile culturale ale oamenilor muncii, această școală vie, generoasă în experiențele și învățămintele pe care le prilejuiește.

Supunînd atenției Dvs. problemele activității de creație și cu conținut teoretic desfășurate în Uniunea compozitorilor și mai ales obiectivele, perspectivele acesteia, Biroul Organizației de Bază este conștient de faptul că dezbaterile ce vor avea loc azi aici, într-un spirit sănătos și constructiv, vor deschide calea transpunerii în viață a tuturor nobilelor deziderate pe care sîntem chemați cu toții să le aducem la îndeplinire. Este necesar să adîncim ideile cuprinse în referatul prezentat, prin observații critice, propuneri, concretizări multiple, angajamente. Sîntem deplin convinși că vom ști să răspundem cu întreaga noastră putere de muncă, cu un neobosit simț al datoriei menirii noastre de muzicieni care slujim cultura socialistă.

* * *

În scopul intensificării activității ideologice și politico-educative, pentru a determina întărirea legăturii creației muzicale cu realitățile operei de construire a socialismului în patria noastră, în spiritul recentelor documente de partid, propunem următoarele măsuri :

1. Îmbunătățirea muncii de partid, a conținutului adunărilor generale, a învățămîntului de partid

— O grijă deosebită se va acorda creșterii rolului adunărilor generale de partid în educarea partinică a comuniștilor. În adunările generale vom dezbate, periodic, teme cu caracter politico-ideologic, teme privind legătura creației muzicale cu realitățile noastre socialiste, răspunderea socială a creatorului, creșterea spiritului critic și autocritic, a combativității ideologice a comuniștilor.

— Membrii de partid vor prezenta periodic, cel puțin odată pe an, în adunarea generală, informări asupra activității politico-ideologice depuse, a contribuției lor la dezvoltarea creației muzicale.

— Semestrial, cadrele de conducere ale Uniunii Compozitorilor, ale birourilor de secție vor prezenta în adunarea generală principalele probleme care preocupă Uniunea noastră și împreună cu biroul organizației de bază, vor stabili sarcinile ce revin comuniștilor pentru realizarea lor.

— În învățămîntul de partid un loc central îl vor ocupa problemele fundamentale ale politicii Partidului Comunist Român, privind făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, problemele de conținut și orientare estetică ale muzicii noastre contemporane.

— Vom asigura informarea sistematică a comuniștilor asupra politicii interne și externe a partidului nostru.

— Împreună cu conducerea Uniunii vom organiza trimestrial dezbateri teoretice pe probleme de fond ale creației artistice. În acest scop muzicologii, criticii muzicali vor analiza de pe pozițiile estetice marxist-leniniste creația noastră contemporană, moștenirea muzicală națională și universală, fenomene muzicale contemporane.

2. Intensificarea activității de creație

— Biroul organizației de bază, împreună cu conducerea Uniunii, va întreprinde o serie de măsuri menite să mobilizeze compozitorii la crearea de noi lucrări cu tematică contemporană în genul muzicii simfonice, corale și al muzicii ușoare. În acest sens vom purta discuții cu cei mai activi și talentați compozitori, stimulîndu-i să desăvîrșească lucrări în curs de elaborare și să abordeze noi modalități și aspecte ale realității socialiste, punînd un accent special pe lucrări cu caracter larg accesibil.

— Biroul organizației de bază, împreună cu conducerea Uniunii, va acorda o atenție deosebită creării Imnului național ; în acest scop se va organiza în cursul lunii noiembrie o întîlnire de lucru cu un număr de compozitori din întreaga țară.

— Organizația de partid va sprijini conducerea Uniunii să inițieze o colaborare promptă și eficientă cu conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, cu conducerea Uniunii Scriitorilor, în scopul realizării unor texte și librete necesare creației de operă, operetă și balet, inspirate din viața contemporană. Într-o adunare de partid vor fi dezbătute aspectele majore ale creației de operă și balet.

— Organizația de partid va sprijini conducerea Uniunii să întreprindă acțiuni comune cu Comitetul de Radioteleviziune, Uniunea Tineretului Comunist, Uniunea Generală a Sindicatelor din România, Uniunea Asociațiilor Studențești din România, Consiliul Național al Organizației Pio-

nierilor, Ministerul Forţelor Armate, în vederea sprijinirii creaţiei cu caracter educativ mobilizator.

— Se vor stabili, împreună cu Comitetul de Radioteleviziune, cu conducerea ziarelor şi revistelor centrale şi din oraşele mari, modalitatea dezbaterii critice prompte şi competente de către membrii Uniunii a problemelor educaţiei artistice de mase şi a aspectelor de ansamblu ale culturii noastre muzicale.

— În activitatea Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor, în cenaclele săptămînale de creaţie desfăşurate la Bucureşti şi în cadrul Filialelor şi Cenaclelor din provincie, vor fi dezbătute aspecte concrete ale creaţiei şi vieţii noastre muzicale, în lumina cerinţelor formulate în recentele documente de partid.

— Organizaţia de partid va ajuta ca, împreună cu interpreţi de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă şi de muzică corală şi uşoară, cu reprezentanţi ai filarmonicilor, Radioteleviziunii, operei, să fie dezbătute aspecte legate de locul muzicii noastre în viaţa spirituală contemporană.

— Organizaţia noastră de partid va sprijini conducerea Uniunii în organizarea unei şedinţe comune cu redactorii din presa centrală, în vederea dezbaterii problemelor criticii muzicale.

— Împreună cu reprezentanţi ai conservatoarelor şi liceelor de muzică, cu reprezentanţi ai Ministerului Învăţământului, vor fi dezbătute problemele formării tinerilor muzicieni şi ale educaţiei muzicale de mase. O atenţie specială se va da învăţământului muzical din şcoli şi licee şi necesităţii de a se reintroduce de urgenţă în clasele IX—XII învăţământul muzicii.

3. Întărirea legăturilor dintre compozitori şi oamenii muncii

— Se va organiza, cu concursul forurilor centrale de partid şi de stat, trimiterea unor grupe de compozitori şi muzicologi pe şantiere, în fabrici, uzine şi cooperative agricole, avînd ca scop cunoaşterea realizărilor oamenilor muncii şi sprijinirea activităţii artistice de mase.

— În trimestrul IV al anului curent, vor fi organizate audiţii-concert în mijlocul oamenilor muncii, a tineretului, cuprinzînd lucrări româneşti de diferite genuri, după care vor urma discuţii în legătură cu rezonanţa acestor creaţii în rîndul maselor largi de iubitori ai muzicii.

Prima acţiune de acest fel va avea loc la Uzinele „23 August" şi „Republica".

— Cu sprijinul organelor de tineret şi de sindicat din Capitală şi din alte centre ale ţării, vor fi organizate cercuri de „Prieteni ai muzicii româneşti". Primul cerc de acest fel va lua fiinţă în trimestrul IV a.c. la Clubul Uzinelor „Griviţa Roşie".

Preliminarii pentru o dezbatere despre operă și balet

WILHELM BERGER

Se știe că în veacul al XX-lea problemele complexe ale operei ca gen au fost dezbătute și investigate în toate direcțiile lor mai mult decît oricînd. Începînd cu deceniul al treilea, spectrul crizei operei a apărut mai pretutindeni în Europa, găsindu-și infirmări precum și confirmări. Dar nu este mai puțin adevărat că de-a lungul celor șapte decenii ale veacului nostru genul operei a preocupat — într-o măsură insuficient pusă îndeobște în lumină — pe compozitori, indiferent de poziția lor stilistică și estetică, dincolo de apartenența lor la sfera „avangardiștilor" sau „tradiționaliștilor". Opera, denumită adesea „cel mai teatral dintre toate genurile teatrului", a intrat în cîmpul de acțiune nu numai al compozitorilor de operă „declarați", ci și a simfoniștilor, ceea ce a dus la îmbogățirea în continuare și mai cu seamă la diversificarea netă a dramaturgiei muzicale. Astfel, în fond, „marea explozie a operei romantice" a continuat și continuă cu efecte foarte diferite și în prima parte a secolului XX, secol atît de încercat pe planul limbajului muzical, al formelor și al ideaticei muzicale în general. Realitatea exprimată în statistici și studii de specialitate arată interesul febril pe care l-a trezit în ultimele două decenii și îl generează astăzi în măsură încă sporită acest gen de artă, apăsat de covîrșitoare tradiții ; iar, în felul lor, izbînzile înregistrate de opera contemporană sînt elemente ce migrează spre viitor, contribuind la conturarea unor coordonate noi. Istoria operei contemporane nu a putut fi scrisă încă nicăieri în lume, tocmai din cauza diversității deconcertante a sferelor de aspecte, pline de înrudiri și deosebiri, de prefaceri și deveniri.

Se poate spune că în secolul nostru s-a făcut realmente o imensă și nu de puține ori contradictorie teorie a operei. Și în acest sens există tradiții și tradiții. De mai bine de 300 de ani, de cînd s-a acreditat sub cerul Italiei noțiunea de „operă", de cînd compozitorii scrutează orizontul unor modalități specifice definite în urma unor anterioriități, confluențe, eliminări și concentrări *drama per musica* și *commedia in musica,* teoretizările au lovit și înconjurat țărmurile creației cu valuri puternice și în creștere pe măsura evenimentelor, deopotrivă în perioade de evoluție spectacular-inovatoare, ca și în momente mai mult sau mai puțin disimulat stagnante. Ori tocmai această teoretizare modernă a urmărit și urmărește încă înnoirea continuă a genului, avînd în vedere că orice soluție artistică — și mai cu seamă în genul operei — are o valabilitate temporară, fiind condiționată de un anume moment istoric, de o anume epocă creionată tocmai prin creații de semnificație epocală pe plan muzical. Astăzi teoria operei include totul : de la relația dintre cuvînt și sunet, pînă la raportul dintre conținut și formă ; de la natura subiectului, pînă la modalitățile de conturare veridică pe planul acțiunii, a ideilor conducătoare, fără a neglija factori — toți într-un fel de primă importanță — care includ libretistica specifică, regia modernă, scenografia și întregul arsenal de mijloace tehnico-scenice, fără a mai vorbi de teoria compoziției muzicale, a dramaturgiei și a teoriei literare, de aspectele specifice de estetică și de finalitate socială pe care le implică astăzi opera în diversitatea speciilor ei. Aceasta fiindcă, dincolo de speciile tradiționale ale operei, înțeleasă ca teatru liric (Musiktheater), epoca noastră cunoaște din plin alte specii mai apropiate sau mai îndepărtate ca de pildă : opera de concert ; opera filmată (prin selecție și concentrare) și televizată ; opera radiofonică ; opera de televiziune ; opera de cameră și încă multe altele ca de pildă melodrama scenică sau scena izolată de operă. Totodată, teoria modernă a operei se preocupă de modalitatea de integrare în sfera operei a corului cîntat și vorbit, a baletului și pantomimei, a proiecției de film, a simbiozei dintre mijloace vocal-instrumentale și electronice, a cîntului vorbit și a teatrului jucat ca teatru în operă, a „Operei în operă", a „simfonismului în operă" și multe altele.

Multă cerneală s-a cheltuit în trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat pentru definirea locului pe care-l poate ocupa momentul contemporan și în sens mai cuprinzător fenomenele contemporane în cadrul operei. Teoreticienii genului au urmărit ideea că opera ca gen a izvorît (de fiecare dată ? !) din ancorarea acțiunii în trecut, luîndu-se ca puncte de plecare de preferință fie subiecte istorice sau mitologice, fie creații literare — drame, legende și apoi nuvele — cu substrat social, pătrunse de profunde frămîntări umane. Această tendință a fost legată și de dramaturgia specifică, de sfera unor convenții de gen, care cel puțin pe planul ariilor — dacă adesea nu și pe cel al recitativelor — include și implică chiar staticul, o atitudine reflexivă. Dramaturgia de operă a făcut apel de foarte multe ori și în faze foarte diferite, dintre Baroc și Postromantism, la ficțiune, ficțiunea literară dimensionînd și condiționînd prin arcuirea ei cadrul general al evenimentelor sonore, implicînd nu de puține ori și o viziune atemporală. Trebuie acentuat însă faptul că mai totdeauna muzica a tins să se situeze în concret, să zugrăvească veridic și dinamic tipologia umană cuprinsă în libret, iar prin limbajul ei muzica s-a vrut întotdeauna actuală, nu numai la nivelul mijloacelor de expresie, ci mai cu seamă la cel al sensibilității contemporane.

Din multe puncte de vedere, opera ca gen se situează astăzi în centrul atenției. Actualitatea, importanta ei menire sînt dezvăluite cu stringență. Fiind cel mai concret-programatic

gen al muzicii culte, antrenînd toate facultăţile umane de recepţie, opera tinde să concentreze poezia şi poetica artelor în focarul muzicii, în scopul afirmării plenare a unor sensuri ideatice şi imagistice contemporane, în slujba unui conţinut izvorît din viaţa reală, din aspiraţiile omului şi ale societăţii.

Amintim că în cadrul Uniunii Compozitorilor au avut loc în ultimii ani convingătoare — şi putem spune rodnice — discuţii despre problematica operei ca gen complex şi modern, situat în centrul actualităţii noastre. S-a creat un curent de opinie favorabil realizării unor lucrări destinate operei, unor lucrări reprezentative, româneşti atît prin conţinutul cît şi prin forma lor artistică, iar în ultimii ani, desigur ca urmare a acestui fapt, au văzut lumina scenei mai multe creaţii care s-au impus nuanţat atenţiei generale. Diversificarea accentuată — şi putem spune accelerată — a creaţiei de operă arată că România dispune de talente autentice, de forţe componistice de prim rang, arată fără echivoc că Uniunea Compozitorilor, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste sînt vital interesate în realizarea unor lucrări împlinite din toate punctele de vedere. Cu ocazia dezbaterilor pe care le-am amintit, au fost prezentate şi discutate — unele şi publicate — o seamă de referate de specialitate, analize minuţioase şi critice, studii cu privire la istoria operei româneşti şi valoroase notaţii cu privire la problematica operei contemporane, au fost subliniate marile posibilităţi care se deschid acestui gen, fără a ignora sau uita dificultăţile ce se nasc începînd cu creionarea libretului şi se continuă apoi pe lungul şi adesea sinuosul drum plin de încercări pentru compozitor pînă la repetiţia generală şi spectacole sporadice, cu sau fără public.

Poate cel mai dificil moment în realizarea unei opere îl constituie punctul de plecare, acea colaborare care trebuie să fie neapărat strînsă şi fructuoasă dintre poetul sau dramaturgul libretist şi compozitorul cu inclinaţii dramatice, definirea şi definitivarea unui libret sigur şi pe deplin eficient care să permită desfăşurarea fanteziei componistice, fără echilibristică, improvizaţii şi concesii dăunătoare. Opera — acest gen atît de popular şi cu o atît de largă sferă de cuprindere socială, acest gen educativ şi mobilizator prin excelenţă — este departe de epuizare şi se îndreaptă mai degrabă spre etape noi datorită unor semnificaţii inedite pe care este chemată să le exprime în chip artistic. Spectacol de sinteză — sincretic prin definiţie şi evoluţie — opera contemporană poate pune întregul ei arsenal de mijloace artistice — muzicale, poetice, teatrale, dramatice şi tehnice — în slujba unor creaţii reprezentative.

Pretutindeni în lume activitatea teatrelor de operă solicită eforturi umane şi materiale deosebit de mari. Din punct de vedere al investiţiilor necesare, studierea, montarea şi apoi întreţinerea unei lucrări în genul operei depăşeşte cu mult suma necesară oricărei alte lucrări din celelalte genuri ale muzicii, de la oratoriu pînă la simfonie. Faptul că societatea noastră solicită creatorului noi şi noi lucrări de acest gen, precum şi largul sprijin acordat de statul nostru înnoirii şi propăşirii genurilor de operă, ne determină să privim cu încredere spre viitor. Înainte de toate însă trebuie să înţelegem că în domeniul operei nu pot fi neglijaţi factorii definitorii şi hotărîtori şi astfel va trebui să se obţină cît mai repede posibil un portofoliu de librete trainice şi, dacă se poate, să se obţină specializarea unor poeţi şi dramaturgi în domeniul libretului de operă. În fond, şi mai cu seamă în momentul de faţă, dramaturgul trebuie să se apropie de compozitor şi compozitorul de dramaturg iar tendinţa compozitorilor noştri de a-şi făuri singuri libretele poate şi trebuie să fie şi ea stimulată.

Va trebui, desigur, să polemizăm mai puţin asupra faptului dacă în opera contemporană are întîietate cuvîntul cîntat sau muzica în ansamblul aspectelor ei, dacă trebuie să se acorde întîietate recitativului sau arioso-ului, dacă elementul de obîrşie folclorică are sau nu prioritate, dacă elementele de limbaj muzical ţin în multitudinea şi diversitatea lor necesară mai mult de sfera „sintezelor“ sau a „inovaţiilor“, concentrîndu-ne atenţia asupra exigenţelor în ansamblu pe care le implică astăzi acest gen şi — în funcţie de aceste exigenţe, de marele strigăt după melodie şi substanţă muzicală, după plenitudine de sensuri expresive, după viziunea personală a creatorului sau a creatorilor care conlucrează la realizarea unui spectacol de operă — să facem totul pentru ca să vadă lumina scenei tot mai multe lucrări de puternică autenticitate, venind astfel în întîmpinarea iubitorilor acestei arte, marele public din ţara noastră.

Problemele legate de dezvoltarea genului de balet sînt, în bună măsură, similare sau înrudite cu cele expuse pînă acum. Mai mult, se pare că pe planul teoriei lucrurile sînt mai simple, mai evidente şi probabil mai lesne de impulsionat şi de rezolvat, văzînd realizările impunătoare de pînă acum, ţinînd cont de strălucitul tezaur al creaţiei folclorice de pe întregul cuprins al României. Totuşi, greutatea principală stă şi aici pe planul conţinutului, al contemporaneităţii mesajului artistic de largă şi ardentă accesibilitate, pe planul creării unor acţiuni şi tipizării unor personaje viabile, a unor evenimente sociale concrete. Obiceiul de a inventa, substitui sau alipi unor lucrări simfonice şi concertante de aleasă calitate şi ca atare atrăgătoare din repertoriul universal şi românesc o acţiune coregrafică, investită a posteriori cu funcţiunile unui subiect virtual, nu au putut depăşi decît arareori limitele experimentului şi ale convenţiunii ancorată în hibrid. Atît baletul cît şi opera ţin, în primul rînd, de sfera bine delimitată a „spectacolului“, fiindcă, atît opera cît şi baletul, luate separat sau împreunate, trebuie să convingă

prin toate elementele ce ţin de ideea unui spectacol, de sensurile şi mijloacele artistice ale unui spectacol, de la mare pînă la mic, de la cel mai important lucru pînă la cel mai mic detaliu.

Este firesc ca un spectacol de operă şi de balet imaginat de autorii lui să ţină cont de toate realizările valoroase ivite pe planul mijloacelor de expresie şi al dramaturgiei specifice. Este ştiut că îndeosebi în cadrul teatrului vorbit şi jucat, în ultimele decenii s-au produs înnoiri substanţiale şi se poate vorbi — lăsînd la o parte exagerările care nu ne interesează — de o evidentă modernitate a teatrului contemporan. Mai întîi libretistul şi apoi compozitorul, atît în ceea ce priveşte spectacolul de operă sau de balet, vor trebui să ţină seama de această realitate. Dar în ambele cazuri, muzica este aceea care conferă simbolurilor exprimate în cuvînt şi mişcare, în alegorii şi în metafore, o altă dimensiune, de multe ori sensuri suplimentare, intensităţi emoţionale şi arcuiri de largă deschidere, aşa cum numai muzica poate să le realizeze. De aceea în cadrul simbiozei dintre cuvînt şi muzică, în ultima instanţă muzica este acel focar în care se adună toate virtualităţile expresive, ea punîndu-le pe deplin în evidenţă. Oricît de mult am privi înapoi în istoria acestor genuri, în evoluţia şcolilor de compoziţie, în afirmările şcolilor naţionale conturate în secolul trecut, se observă pretutindeni marea atenţie acordată sugestiilor izvorîte din libret, dar în chip deosebit se observă îndelungatele şi repetatele descifrări — prin actualizare şi modernizare — a sensurilor interpretative extrem de dinamice care izvorăsc din partitura muzicală constituită şi înţeleasă în complexitatea ei.

Este mai mult decît probabil ca momentul contemporan să favorizeze dezvoltarea unui gen nou de spectacole sincretice de subliniată densitate, extrem de dinamice şi variate prin alcătuirea lor, în care muzica instrumentală, muzica vocală, elemente de operă şi balet, secvenţe poetice de recitare sau participări corale, intervenţii filmate şi electronice să fuzioneze într-un spectacol, unitar prin varietatea lui. Evident, o astfel de unitate absolut necesară nu poate fi dată decît prin existenţa unei idei călăuzitoare, a unui proiect poetico-dramatic elaborat în prealabil în toate detaliile sale. Pe această cale se pot dobîndi în relativ scurtă vreme spectacole de real interes artistic şi social, adaptate fie pentru scena tradiţională sau pentru televiziune, contemporane prin problematica, conţinutul şi expresia lor, prin forma artistică realizată la un înalt nivel de exigenţă.

În esenţă, creatorii de operă şi de balet sînt chemaţi să realizeze o profundă înnoire şi vitalizare a acestor genuri, să realizeze în continuare lucrări autentice şi pe deplin contemporane în largul înţeles al noţiunii, lucrări care să reflecte valorile etice şi năzuinţele estetice ale societăţii socialiste multilateral dezvoltate. Opera şi baletul au astfel calea deschisă pentru împliniri tot mai importante.

Creaţia de operă şi de balet se cere privită şi în contextul marilor întrebări care străbat gîndirea muzicală contemporană. Arta şi totodată ştiinţa de a compune muzică originală şi viabilă cunoaşte în epoca noastră o complexitate fără precedent, mai cu seamă în genurile muzicale ample, de la operă la simfonie. Problematica muzicală, care se traduce şi se legitimează prin fondul ei de idei, prin substanţa sonoră proprie unei lucrări, prin elemente de limbaj purtătoare de conţinut şi de expresie artistică, de mesaj, reclamă maturitate, experienţă şi cunoaştere multă, precum şi capacitate deplină pentru a realiza drumul şi stadiile sale, de la un proiect înţeles ca premiză, pînă la opera de artă împlinită, confirmată ca atare apoi în practica muzicală, în dimensiunea socială a patriei.

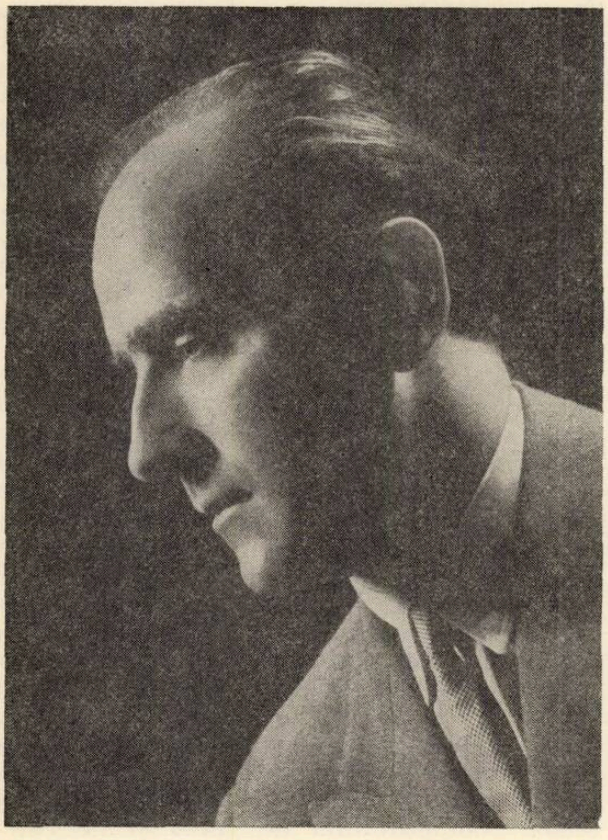
Teoria compoziţiei, privită şi înţeleasă în ansamblul factorilor şi ramificaţiilor ei, precum şi în dialectica şi istoricitatea fenomenelor, a fost şi rămîne doar un mijloc pentru dobîndirea unor realizări şi nu scop în sine. O solidă tehnică de compoziţie, întemeiată pe cunoaşterea cuprinzătoare şi concentrată în direcţia afirmării consecvente a unui stil propriu şi definitoriu, o tehnică strunită şi dublată de un crez estetic sînt necesare oricărui compozitor conştient de exigenţele profesiunii sale. Aceste notaţii firesti pentru toate genurile muzicale se impun cu acuitate mai cu seamă compozitorului de operă şi de balet, aflat adesea la răspîntia dintre trecut şi viitor, încolţit de dilemele din sfera stilisticii muzicale actuale. Tehnica de compoziţie, oricît de individualizată, trebuie să înaripeze inventivitatea creatoare, s-o slujească în înţelesul cel mai nobil al cuvîntului dar nu să o inhibeze, să ofere fanteziei o ordine necesară şi riguroasă, premize sclipitoare pentru dobîndirea comunicării umane, însufleţite şi emoţionante.

Muzica este o artă a echilibrului iar opera, ca gen sincretic de artă, reclamă din plin valenţele unui echilibru armonios. Muzica poartă un mesaj uman concret, plăzmuit în sufletul şi în mintea autorului ei, ea are o finalitate precisă destinată vieţii artistice şi sociale, ea este menită să emoţioneze, să trnsmită idei care trebuie să-şi găsească ecoul cuvenit în mintea şi în inima, în conştiinţa auditoriului.

Muzica nu este numai o artă a echilibrului, ci şi o artă a frumosului. Dobîndirea acestui frumos, posibilă în atîtea feluri diferite — fără a fi neapărat contradictorii — este dorinţa care însufleţeşte pe creatorul convins de rostul artei sale, dîndu-i mereu noi imbolduri. Iar muzica fiinţează numai prin mesaj, de la cîntecul cel mai simplu pînă la creaţia cea mai savantă, edificată prin compensarea necontenită a substanţei muzicale. Orice epocă implică înnoiri de substanţă şi sinteze superioare, dar negreşit o înnoită înţelegere şi evidenţiere a esenţelor şi aspiraţiilor umane în continuă ascendenţă şi îmbogăţire.

Opera „Meşterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu

GRIGORE CONSTANTINESCU

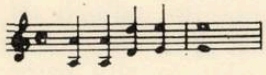


Recent prezentată sub o formă de spectacol concert, la deschiderea stagiunii Radioteleviziunii, opera *Meşterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu continuă armonios un drum de evoluţie stilistică personală, afirmată de-a lungul a două decenii. După ciclul de oratorii şi seria „ciclică" a operelor istorice (începută tematic cu *Decebal* şi încheiată cu *Fata cu garoafe),* alegerea unui subiect ca cel al baladei despre Mănăstirea Argeşului se relevă interesantă prin legăturile de idei ce le realizează cu întregul context al creaţiei compozitorului. Compusă între anii 1967—1970, lucrarea se înrudeşte cu creaţiile anterioare prin filonul tematic unitar, oglindind crîmpeie ale istoriei spiritualităţii poporului român. Dincolo de situarea într-un moment istoric — domnia lui Neagoe Basarab în Ţara românească, acum 450 de ani — compozitorul se îndreaptă către semnificaţia perenă a actului zămislirii artistice, aşa cum apare ca rod al înălţării spre ideal, prin sacrificiul total al creatorului popular. Simbolic — căci această lucrare recurge precumpănitor la lărgirea anecdoticii respective spre semnificaţii ample, mereu valabile — cele povestite de celebra baladă a Meşterului Manole, baladă cu circulaţie, sub diferite variante, în zona sud-est europeană, rezumă fazele luptei artistului pentru depăşirea tuturor adversităţilor în lupta spre perfecţiune. După cum spunea însuşi compozitorul, autor al libretului operei, cercetările în domeniul variantelor acestei balade i-au arătat că forma cea mai completă dintre variantele de circulaţie zonală se găseşte în România. În balada românească sînt redate nu numai zbuciumul pentru zidirea unei măreţe opere de artă, sacrificiul unei vieţi ce trebuie să stea la temelia zidurilor, ci şi finalitatea împlinirea idealului, după care însăşi existenţa artistului se contopeşte cu destinul operei. Balada românească este singura care cuprinde secvenţa ridicării acoperişului, a izolării celor nouă meşteri şi a pieirii lor, în încercarea de a zbura, de a se detaşa de creaţia durată prin trudă.

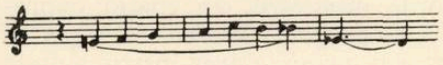
Opera *Meşterul Manole* — denumită de compozitor legendă dramatică — este structurată în patru mari acte şi şapte tablouri, sintetizînd principalele momente ale baladei. Desigur, personajele alese urmează firul cunoscut al povestirii, dar conturarea lor în cadrul dramaturgiei este condusă spre accentuarea simbolică a rolului lor. Iată ce mărturiseşte însuşi compozitorul privitor la personajele operei : „Meşterul Manole reprezintă omul care îşi realizează idealul artistic, chiar dacă trebuie să înfrunte jertfa supremă a iubirii pentru soţia sa şi a vieţii proprii. Este artistul care, stăpînind focul sacru, poate realiza opera de artă. În opoziţie cu el, zidarul Ieronim, ultimul vlăstar al breslei zidarilor care încercaseră încă de pe vremea lui Negru Vodă, timp de două sute de ani, să ridice zidul mănăstirii, aduce contrastul neputinţei. Nu este lipsit de importanţă să amintim că toţi cei care nu reuşiseră fuseseră îngropaţi la temelia zidului, marcînd astfel soarta artistului steril. Ieronim, în ura sa faţă de creatorul autentic, caută să împiedice realizarea, descurajînd meşterii, ţesînd intrigi potrivnice. Totuşi, în ultimele sale clipe de viaţă trebuie să se recunoască învins, cerşind umil iertarea. În opoziţia acestor două personaje rezidă însuşi nucleul dramei. Ana, soţia lui Manole, îndeplineşte rolul celui jertfit, din dragoste şi devotament, acceptînd resemnată soarta. Această acceptare este făcută cu calm, cu inima împăcată, Ana fiind conştientă că prin ea se va realiza visul suprem al lui Manole." În jurul acestor personaje centrale se situează cîteva grupuri : cel al forţelor naturii, care prin glasul Mumei pămîntului caută să-l întoarcă pe Manole din curajoasa sa luptă pentru ridicarea mănăstirii, purtătoare a unui vechi blestem şi cel al meşterilor, ajutoarele lui Manole, nu întotdeauna puternici şi îndrăzneţi, temători pentru viaţa lor, dar pînă la sfîrşit solidari cu destinul creatorului. Dintre personajele epizodice, cel al ciobănaşului trebuie de asemenea reţinut, deoarece acesta apare ca un povestitor al întregii legende, alcătuind modalitatea de legătură între cele şapte tablouri, asemenea unui comentariu.

Opera începe cu prezentarea principalelor leitmotive, într-o pagină simfonică cu rol de uvertură. Rînd pe rînd, fără a se detaşa pregnant — acest procedeu îngăduind pe parcurs dezvoltarea individuală a fiecărui motiv, — se deapănă elementele ce-i vor reprezenta pe eroi şi ideile lor. Iată principalele elemente tematice (la care adăugăm încă două, cel al ciobănaşului şi al mînăstirii, ivite mai tîrziu).

Motivul avîntului creator al Meşterului Manole



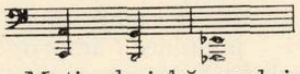
Motivul idealului meşterului



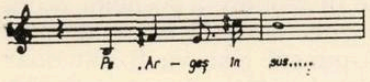
Motivul măreţiei zidirii (sau al clopotelor)

Motivul Anei

Motivul lui Ieronim



Motivul ciobănaşului



Motivul Mînăstirii Argeşului

Desigur, după această înlănţuire, în care motivele se întrepătrund (astfel Motivul măreţiei zidirii apare continuat direct de cel al Anei), compozitorul le „separă" folosindu-le dramaturgic şi simfonic în eşafodarea acţiunii, recurgînd uneori la adevărate momente de prelucrare orchestrală, pe forme simfonizante.

După acest preludiu orchestral, primul tablou îl înfăţişează pe Meşterul Manole în atelierul său, sugerîndu-se o ambianţă de creaţie asemănătoare marilor artişti ai Renaşterii. Ca în Prologul din *Faust*, Manole meditează asupra celor înfăptuite, recunoscînd zădărnicia eforturilor sale. Nici încurajările Anei nu reuşesc să-l împace. În această atmosferă, solii lui Neagoe Basarab vin să-i propună preluarea lucrărilor de construire a unei mănăstiri. Dialogul lor, redat prin mijloace sobre de recitativ, se încheie cu un refuz net. Dar, puţin după plecarea solilor, Meşterul aude legenda Mănăstirii, povestită de un cioban, prevestind că „cine va reuşi, va face o minune", înfrîngînd blestemul de veacuri. Înflăcărat, Manole îşi cheamă meşterii, hotărînd să încerce ridicarea zidurilor. Tabloul se termină cu duetul Manole-Ana, interesantă alternare de replici entuziaste şi de ezitări, soţia meşterului gîndind că între hotărîre şi realizare deseori piedicile descurajează. Între tablouri, ciobănaşul povesteşte cum meşterii au plecat să vadă locul viitoarei mănăstiri.

Al doilea tablou începe cu monologul lui Ieronim, din care reiese istoria breslei sale, purtătoare a unui vechi blestem. Se aude o voce — Muma pămîntului — prevestind, asemenea zeiţei Erda din *Inelul Nibelungului*, că „cel care va veni să clădească, va plăti cu ce are mai scump". Alaiul domnesc, meşterii, apar, alegînd locul mănăstirii, fără a-l asculta pe Ieronim, care rosteşte cuvinte de spaimă. Corul meşterilor „var şi cărămidă, că-i zidirea lungă..." încheie primul act. Intitulat „Visul lui Manole" actul al doilea, precedat de comentariul ciobănaşului, se petrece aproape doi ani mai tîrziu. Într-un amplu monolog, Manole îşi plînge soarta, căci zidul durat ziua, noaptea, cu un hohot de rîs al Mumei pămîntului, se dărîmă. Ieronim se strecoară printre meşteri, îndemnîndu-i să fugă, deoarece altfel, spre bucuria sa, vor fi şi ei îngropaţi la zidul surpat. Scenele ce urmează, dialogurile dintre meşteri şi Manole, apoi dintre aceştia şi soţiile lor, descriu nehotărîrea, teama de pedeapsă. În duetul Manole-Ana, aceasta îl îndeamnă să fugă de pedeapsă, dovedind ea însăşi neîncredere şi slăbiciune. Rămas singur, Manole reflectează asupra celor întîmplate. În somnul ce-l cuprinde apar viziuni de coşmar. Aici compozitorul, prin mijloacele pantomimei şi sonorităţilor orchestrei, descrie viziunea fantastică, prin care meşterul află taina blestemului. Adunîndu-şi oamenii, el le spune că preţul reuşitei este sacrificiul. Toţi jură, „pe pîine, pe sare şi pe zilişoare..." că o vor jertfi pe cea dintîi soţie care va veni să aducă merinde. Ieronim însă îi sfătuieşte să scrie nevestelor ca să le împiedice sosirea. Cortina cade peste murmurul trist, al celor nouă meşteri, în aşteptarea zorilor — „...greu ţi-a fost blestemul.."

Actul al treilea surprinde secvenţele cele mai dramatice ale legendei. În tabloul III, „Jertfa Anei lui Manole", ivirea zorilor descrisă de un moment orchestral este însoţită de ruga meşterilor, ca soarele să nu-şi grăbească mersul. Văzînd în zare silueta Anei, Manole invocă puterile naturii, spre a o opri. Ciclul de invocări cuprinde un şir de variaţiuni şi dezvoltări simfonice de sine stătătoare — în formă de fugă şi passacaglie, pe leitmotivele eroilor — descriind dezlănţuirea stihiilor naturii — ploaia, vîntul, întunericul, scorpia — redate printr-o pantomimă balet. Trecînd prin toate încercările, Ana ajunge la zid, unde se va împlini jurămîntul. Ana înţelege ce se va întîm-

pla și cu vorbe domoale îi roagă să nu o chinuiască. Gheorghe Dumitrescu recurge aici și la elemente muzicale și poetice extrase din tematica bocetelor populare. Interesant, ca dramaturgie, este faptul că acest moment este redat printr-o liniștire a muzicii, o trecere în zona liricului, de puternic efect contrastant cu tragicul situației. Solo-ul Anei, de-abea șoptit, încheie tabloul.

Intitulat „Minunea de la Argeș", primul tablou din actul al IV-lea se deschide cu o scenă monumentală, în fața mănăstirii ridicate. Atmosfera de epocă se sugerează prin cîntarea corală în manieră bizantină, cît și prin transfigurarea unui moment din acțiune — sosirea lui Neagoe Vodă — într-un cîntec de masă vocal simfonic („Glorie ! Glorie ! Neagoe Vodă, Domn al Țării Românești !"). Pe acest fundal se profilează monologul lui Ieronim, care își mărturisește neputința în fața minunatului monument, cît și răzbunarea sa împotriva meșterilor. La instigația lui Ieronim, Neagoe Vodă întreabă meșterii dacă s-au lăudat că-și pot întrece munca prin altă zidire. Simbolic, răspunsul lui Manole — „Astă lucrătură și ferecătură mi-e de-nvățătură" — arată dorința artistului spre neîncetata autodepășire. Cele ce urmează — porunca de a se sui pe turlă o cruce cu clopoței de aur, pentru a-i lăsa apoi pe meșteri acolo, singuri, fără schele — arată de asemenea pilduitor simbolul nerecunoștinței Domnitorului. Moartea lui Ieronim, care în ultimul său monolog ajunge să recunoască minunea înfăptuită („Ast lucru ce ați înălțat, prin veacuri va dăinui !") aduce o nuanță tragică sărbătoririi la care participă Domnitorul și țara.

Ultimul tablou înainte de epilog — tabloul VI, „Aripi frînte" — îl readuce în prim plan pe Meșterul Manole. Frămîntările sale, durerea neostoită pentru pierderea Anei se mărturisesc într-o mare secvență solistică, ce precede moartea celor nouă meșteri mari. Zborul lor de pe turlă, cu aripi de șindrilă, căderea și moartea sînt rezultatul tragic al închinării vieții acestei minunate înfăptuiri. O dată cu moartea meșterilor, din durere și jale se stinge și viața lui Manole. Dar, cum spune ciobănașul, în continuarea povestirii sale, zidirea va rămîne ca o pildă peste veacuri .În epilog — tabloul VII — cîntarea de slavă capătă accente imnice. Mii de oameni se îndreaptă spre fîntîna celor nouă meșteri, transformați în piatră, ca spre izvorul dătător de viață. O amplă arcadă sonoră, apoteotică, glorifică geniul creatorului, care și-a îndeplinit misiunea.

Tratarea dramatic muzicală a acestui subiect cerea fără îndoială o masivă participare corală. Iată de ce, alături de monologurile eroilor, de scenele de duet sau de cele dialogate, ansamblul are un loc important, atît ca tratare restrînsă — grupul meșterilor, nouă voci cu replici solistice — sau diversificată — masa poporului. De remarcat că în anumite scene — Visul ,din tabloul II, Furtuna, din tabloul III, Epilogul — corul este utilizat și ca efect sonor adăugat culorii orchestrale. Pe de altă parte, pentru dimensiunile epopeice ale acțiunii, preludiile ce preced fiecare act, ca și secvențele fantastice, acordă orchestrei un spațiu expresiv autonom, ce apropie lucrarea de aspectul unui mare oratoriu, prin tratarea instrumentală a motivelor, prin formele închegate la care apelează compozitorul. Se remarcă, în stilul compozitorului, elemente noi ale organizării sonore, în conglomerate de sunete, deosebit de plastice ca efect (fără ca prin aceasta să se treacă în ambianța atonalismului, ci dimpotrivă, păstrîndu-se cadrul unui funcționalism modal extins). Policromia vocală, pe care o utilizează Gheorghe Dumitrescu în grupul celor nouă meșteri, elementele de eterofonie distribuite în toate compartimentele aparatului orchestral, foarte amplu, arată de asemenea evoluția stilistică a compozitorului. Inspirația baladei populare imprimă însă întregului o ambianță intens romantică, generoasă, cu largă adresare. Poate că anumite proporții de dezvoltare a scenelor ating dimensiuni prea lărgite ca desfășurare dramaturgică. Dar aici răspunsul clar va fi dat doar de montarea scenică a lucrării, atunci cînd elementele componente se vor fi îmbinat cu funcționalitatea spectacolului. Nu în ultimă instanță, se cuvine să apreciem, paralel cu transpunerea muzicală, valoarea textului, în care balada populară continuă să-și trăiască viața plină de farmec autohton, fără a slăbi semnificația simbolurilor. Experiența compozitorului, aflat la stadiul maturizării mijloacelor sale de limbaj operistic, ne oferă o lucrare monumentală, interesantă și, neîndoios, caracteristică pentru drumul operei românești.

Elemente de armonie modală în creaţia lui Sabin V. Drăgoi

de DAN BUCIU

Fără îndoială Sabin V. Drăgoi a fost şi continuă să fie prin diversa şi bogata sa creaţie o personalitate marcantă pe fundalul artei muzicale româneşti a secolului al XX-lea. Opera sa, privită în totalitate, se prezintă ca o adevărată piatră fundamentală, bine aşezată la temelia culturii muzicale a ţării noastre. Neîntrerupta sa activitate de cercetare şi creaţie a dat un suflu mereu proaspăt lucrărilor ce au continuat să iasă de sub pana sa pînă în ultimii ani ai vieţii ; acestui spirit veşnic neobosit şi iscoditor îi va datora compozitorul certele sale reuşite, lucrări ce s-au impus în repertoriul curent românesc cum ar fi : piesele corale *Bănăţeana, Trandafir de pe răzoare,* şi multe altele, *Divertisment rustic pentru orchestră,* drama muzicală *Năpasta* avînd la bază piesa lui I. L. Caragiale, *Miniaturile pentru pian* sau *Sonata pentru vioară şi pian, Dixtuorul* etc.

Personalitatea lui Sabin V. Drăgoi nu s-a conturat dintr-o dată, sau printr-un proces lent, lin, fără curbe sinuoase. Natura sa muzicală, înclinată către receptarea şi asimilarea principiilor funcţionalismului de tip vest european, a avut de luptat pentru găsirea unui drum propriu, original, în care să se îmbine armonios aceste înclinaţii firesti cu inovaţiile necesitate imperios de tratarea cîntecului popular. Spunînd toate acestea am în vedere întreaga perioadă de studiu, perioadă ce se consuma pe parcursul mai multor ani în ţară şi în străinătate.

Crescut în mijlocul cîntecului popular (s-a născut în anul 1894 la Seliştе-Arad) Sabin V. Drăgoi s-a aflat într-un punct de intersecţie al folclorului românesc cu cel al naţionalităţilor conlocuitoare. Studiile şi le împlineşte la Praga, loc de întîlnire a culturii de tip german (cu pronunţate tente vieneze) cu elemente incipiente ale culturii naţionale cehe. Pe plan muzical se poate particulariza în imixtiunea (deja începută de Smetana şi Dvorak şi continuată de Janacek) între sistemul tonal-tradiţional şi aspectele particular-modale ale folclorului ceh şi slovac.

Reîntors în ţară, Sabin V. Drăgoi are revelaţia (pentru a doua oară, de data aceasta însă pe un alt plan şi cu alte implicaţii, mult mai profunde decît acelea din copilărie) folclorului, a acestui „izvor veşnic viu". Elementele de cîntec popular utilizate (din „aduceri aminte") în timpul anilor de studii erau mai mult veşminte exterioare, puse artificial pe un corp străin, impropriu (după însesi mărturisirile compozitorului). Apropierea (din nou) de sursă, condiţie *sine qua non* pentru descoperirea şi aprofundarea trăsăturilor dominante ale creaţiei populare, l-a pus pe Drăgoi în faţa unor realităţi noi pe care a pornit cu curaj şi entuziasm să le analizeze pentru ca apoi să le poată utiliza în lucrările sale. Iată de ce nu se poate face o demarcaţie între compozitorul Drăgoi şi folcloristul Drăgoi, cele două activităţi îmbinîndu-se şi intercondiţionîndu-se reciproc. Fondul muzical iniţial a continuat şi pe mai departe să-şi spună cuvîntul. Coordonatelor iniţiale le-au fost grefate însă aceste noi elemente, produsul apărut reuşind de cele mai multe ori să îmbine într-un tot armonios principiile tonale tradiţionale cu culoarea modalismului românesc. Aceasta de altfel mi se pare a fi trăsătura dominantă a întregii creaţii a lui Sabin V. Drăgoi.

Fără îndoială că este foarte dificil să „secţionezi" o lucrare muzicală în elementele componente, şi mai dificil este să te ocupi de unul singur dintre ele ; melodie, ritm, armonie, formă, constituie un întreg care nu poate fi rupt decît didactic. Iată de ce voi face apel, în consideraţiile pe care le voi realiza privitor la anumite particularităţi ale armoniei lui Drăgoi, la unele aspecte legate de melodia, ritmica sau construcţia formală atunci cînd va fi necesar.

Avînd în centrul atenţiei cîntecul popular, devine evident faptul că Drăgoi şi-a concentrat atenţia asupra factorului dominant al lui — melodia. Compozitorul a închinat un adevărat cult acestui component esenţial al artei muzicale, talentul său vădindu-se fie în alegerea cîntecelor autentice citate în lucrările sale, fie în invenţiile melodice proprii, în spiritul folclorului. Este etapa pe care o străbate orice compozitor aparţinînd tradiţiei artistice populare a ţării sale : apropierea tot mai profund înţeleasă pînă la contopirea cu spiritul, cu esenţa de gîndire a conaţionalilor săi.

Folclorul nostru, prin excelenţă, melodic, ridică două probleme capitale pentru compozitor : turnarea lui în formele culte şi înveşmîntarea armonică a melodiei.

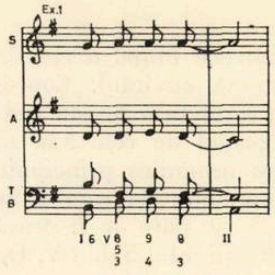
„La muzică nouă (populară), forme noi!" Iată principiul just al lui Drăgoi. Şi astfel s-au născut *Miniaturile pentru pian,* lucrări de o frumoasă ţinută, multe remarcabile prin calitatea şi substanţa lor muzicală. Această formă miniaturală corespundea pe deplin melodiei populare, melodie expresivă ce se consumă intens dar rapid.

Formele ample nu-i vor rămîne însă străine compozitorului, forţa sa dramatică va căpăta o concretizare strălucită în opera *Năpasta,* lucrare de valoare muzicală deosebită.

Afirmam mai înainte că preocuparea centrală a lui Sabin V. Drăgoi a fost reliefarea melodiei ; armonia a jucat rolul subordonat de a pune în lumină valenţele acestui suveran absolut. Şi dat fiind faptul că melodica populară are caracteristicile ei bine definite, evident că armonia a avut de suferit anumite modificări (faţă de conceptul clasic) pentru a putea participa cu eficienţă la realizarea unui tot muzical unitar.

Principiul tradiţional de construcţie al acordurilor avînd la bază elementul de terţă va fi deseori prezent în creaţia lui Drăgoi. Evident că scările modale utilizate (cu precădere cele diatonice şi dintre acestea cel mai adeseori ionianul şi eolianul) şi relaţiile plagale, uneori antitonale (folo-

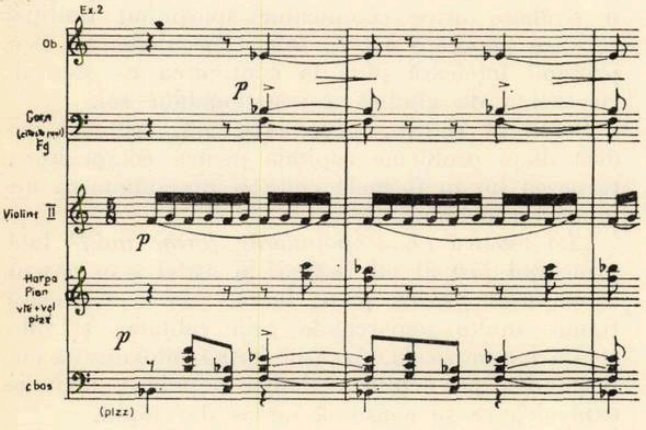
sirea înlănțuirilor la cvinta ascendentă) dau o culoare specială acestor tipuri de acorduri.



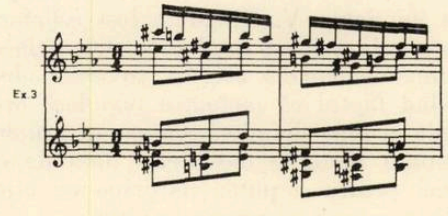
(Bănățeana)

(Problemei scărilor modale i-ar fi necesară rezervarea unui spațiu mai amplu într-un studiu consacrat special melodiei).

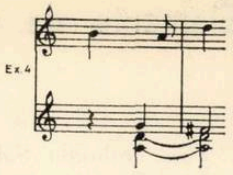
În căutarea de noi culori armonice, compozitorul a apelat adeseori și la atmosfera specific modală pe care o degajă structura acordurilor de cvarte. Cadrul muzical ce pregătește intrarea melodiei de doină din *Divertismentul rustic* este splendid realizat prin ostinato-ul ce aduce în permanență succesiunea acordurilor de cvarte.



Un alt exemplu frumos de armonie de cvarte îl întîlnim în *Concertul pentru pian și orchestră.*

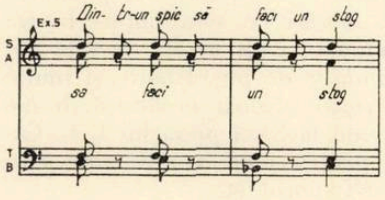


Uneori aceste acorduri de cvarte apar nu ca armonii de sine stătătoare, ci joacă un rol de acorduri cu sunete întîrziate, acest procedeu făcînd într-un fel legătura între sistemul terțelor suprapuse și al cvartelor suprapuse.



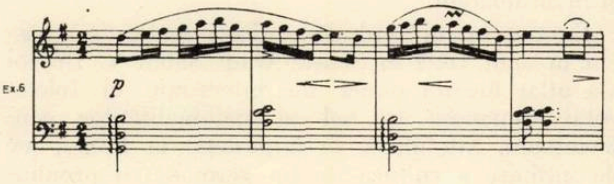
(Foaie verde trei migdale — 21 cîntece populare și doine)

Mai rar vom întîlni la Sabin V. Drăgoi și armonii mai disonante, deduse din acordurile constituite prin suprapuneri de secunde (ultimul acord din exemplu)



(Urare din cantata *Cununa)*

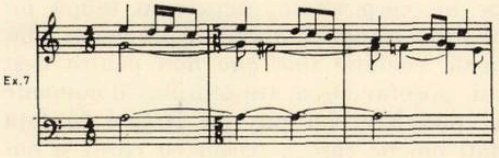
Uneori, pentru a evita banalitatea unor înlănțuiri simple și ostinate, compozitorul va apela la acordurile cu apogiaturi nerezolvate, cărora le va conferi statutul de acorduri independente (în exemplul mai jos arătat, acordul respectiv poate fi considerat și ca un acord realizat prin suprapunere de cvinte — în răsturnarea I)



(Cimpoiașul Suita de dansuri populare)

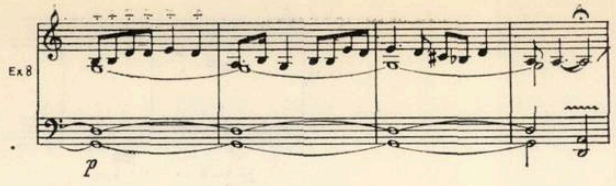
Deși nu a acordat contrapunctului o atenție deosebită în creația sa, Drăgoi va utiliza o serie de procedee preluate ca idee de aici, rezultanta fiind o interesantă imixtiune armonico-polifonică.

Isonul, tip de acompaniament mult îndrăgit de instrumentiștii populari, va crea atît impresia unei linii deosebite de melodia de bază, cît și aceea a unui înveliș armonic al acesteia. Acest ison va apare fie la o singură voce (simplu)



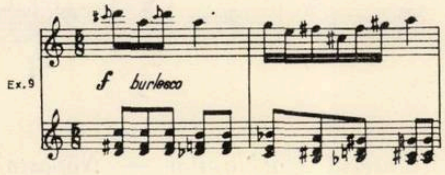
(Colindul 9 : *30 colinde alese)*

fie la două voci (dublu) sau chiar la trei voci (triplu)



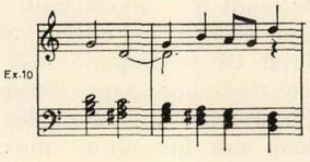
(*Mîndră cînd oiu muri eu mă...* 21 cîntece populare şi doine)

Un procedeu interesant pe care-l semnalăm la acest capitol este acela al realizării unei independenţe relative între evoluţia liniei melodice şi armonie. În aceste cazuri acordurile capătă o linie proprie prin simplul fapt că vor avea un mers precis, direcţionat printr-o mişcare de translaţie, păstrîndu-se configuraţia acordului iniţial (în exemplul de mai jos, de septimă mică)



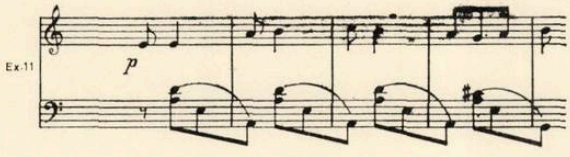
(*Hodoroaga* Suita de dansuri populare)

În exemplul următor această mişcare va angrena şi utilizarea procedeului tipic modal al înlănţuirilor de cvinte paralele.



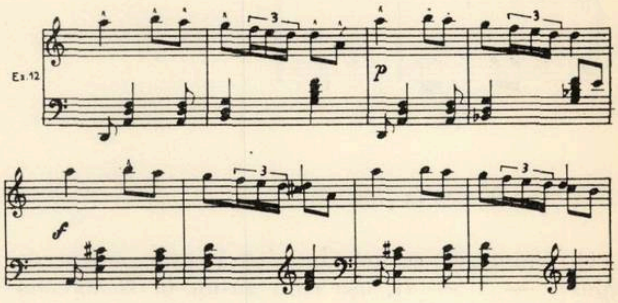
(*Săracă inimă bună* 21 cîntece populare şi doine).

În fine, un alt procedeu de „detaşare" a armoniei de melodie va fi acela al decalării accentelor metro-ritmice, suprapunerile astfel realizate fiind de un frumos efect muzical.



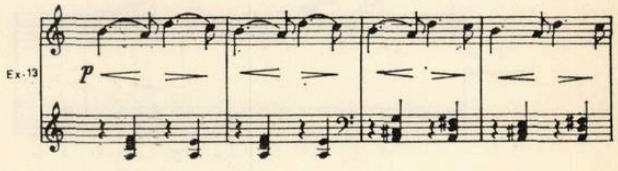
(*Du-te bade şi te culcă* idem)

Un rol extrem de important îl va juca armonia în procesul de construire a formei muzicale. Procedeul variaţiei permanente va fi de neconceput fără intervenţia elementului armonic. Uneori Drăgoi nu va realiza acest proces în cadrul liniei melodice, ci o va păstra pe aceasta neschimbată, aducînd schimbări în armonie. Exemplul de mai jos este cu atît mai interesant cu cît variaţia armonică angrenează şi mobilitatea unor sunete, procedeu specific melosului folcloric românesc *si — si bemol* şi *do diez — do*).



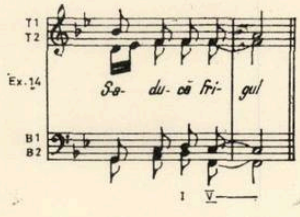
(*Bătuta* — Suită de dansuri populare.)

În continuare se va cita un fragment din *21 cîntece populare şi doine* (*Foaie verde de-un mărar*) în care pe acelaşi fragment melodic funcţiile apar inversate, iar modul substanţial modificat.



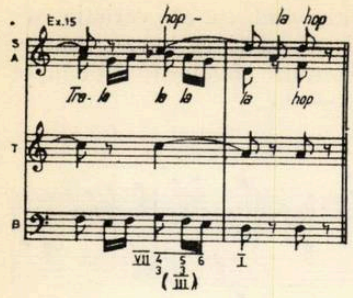
Am lăsat intenţionat la sfîrşit o problemă de o deosebită importanţă pentru coloritul armonic : problema cadenţelor. Acestea, împreună cu cezurile interioare, joacă un rol capital în muzica populară ; iată de ce Drăgoi le-a acordat, după cum era şi firesc, o atenţie deosebită, iată de ce vom găsi o multitudine de variante, de modalităţi diferite de cadenţare în muzica sa. Voi încerca să le arăt pe acelea care mi s-au părut mai interesante.

Una din cadenţele cele mai îndrăgite de compozitor este aceea tipic bănăţeană de oprire pe treapta a 5-a a modului, armonizată mai întîi cu I apoi finalul propriu-zis realizat cu V (sugestie preluată din practica tarafurilor).



(*Pasărea şi pitulicul*)

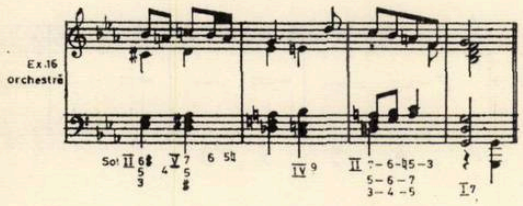
O altă cadenţă foarte des întîlnită va fi aceea prin subton (armonizat cu treapta a VII-a, eventual cu septimă) în modurile minore.



(Merge Nuşca la fîntînă)

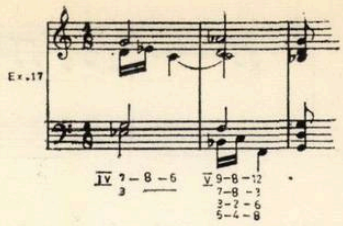
O frumoasă cezură interioară este aceea de tipul I — V — II, aşa cum găsim în *Bănăţeana* (vezi exemplul I) unde se aduce înlănţuirea plagală a trei funcţii dispuse la cvinte superioare (relaţii tipic modale).

Cadenţele cromatice, complexe, cum este aceea din actul I al operei *Năpasta* (corul ţăranilor), produc adeseori un efect cu totul deosebit.

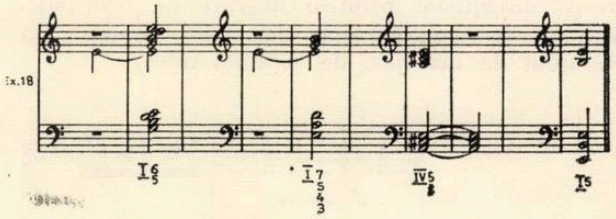


Demn de relevat este faptul că datorită bogăţiei cromatice a cadenţei, acordul final va îmbrăca forma de acord cu septimă în mod firesc.

În cadrul aceleiaşi categorii se înscrie şi cadenţa frigică pe care o întîlnim tot în aceeaşi lucrare.



Un ultim procedeu pe care doresc să-l semnalez este armonizarea diferită a unui sunet cadenţial, procedeu ce aduce o variaţie muzicală fină dar consistentă şi preţioasă pentru desfăşurarea dramatică a acţiunii.



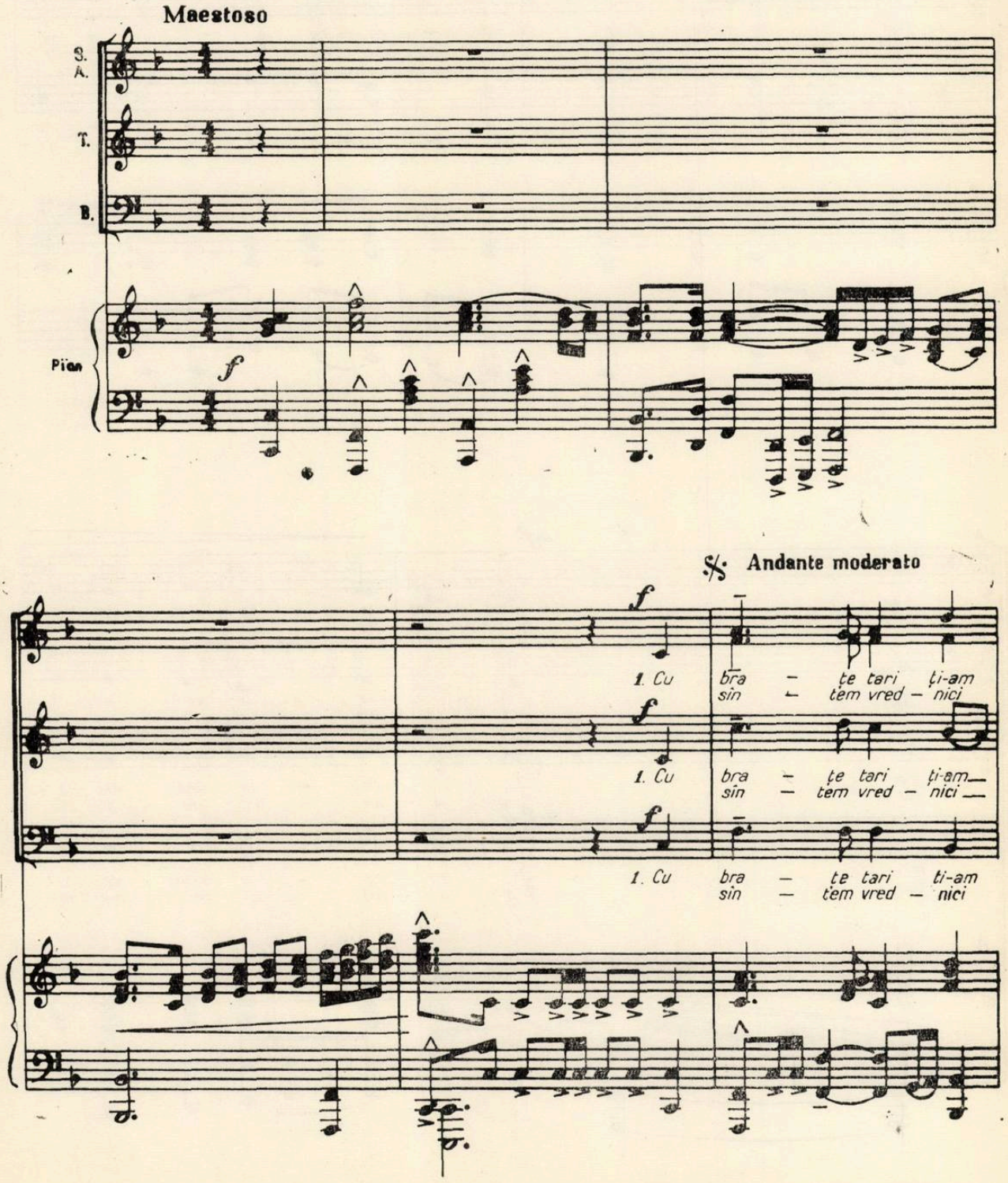
(Cîntecul Unchiaşului — Năpasta)

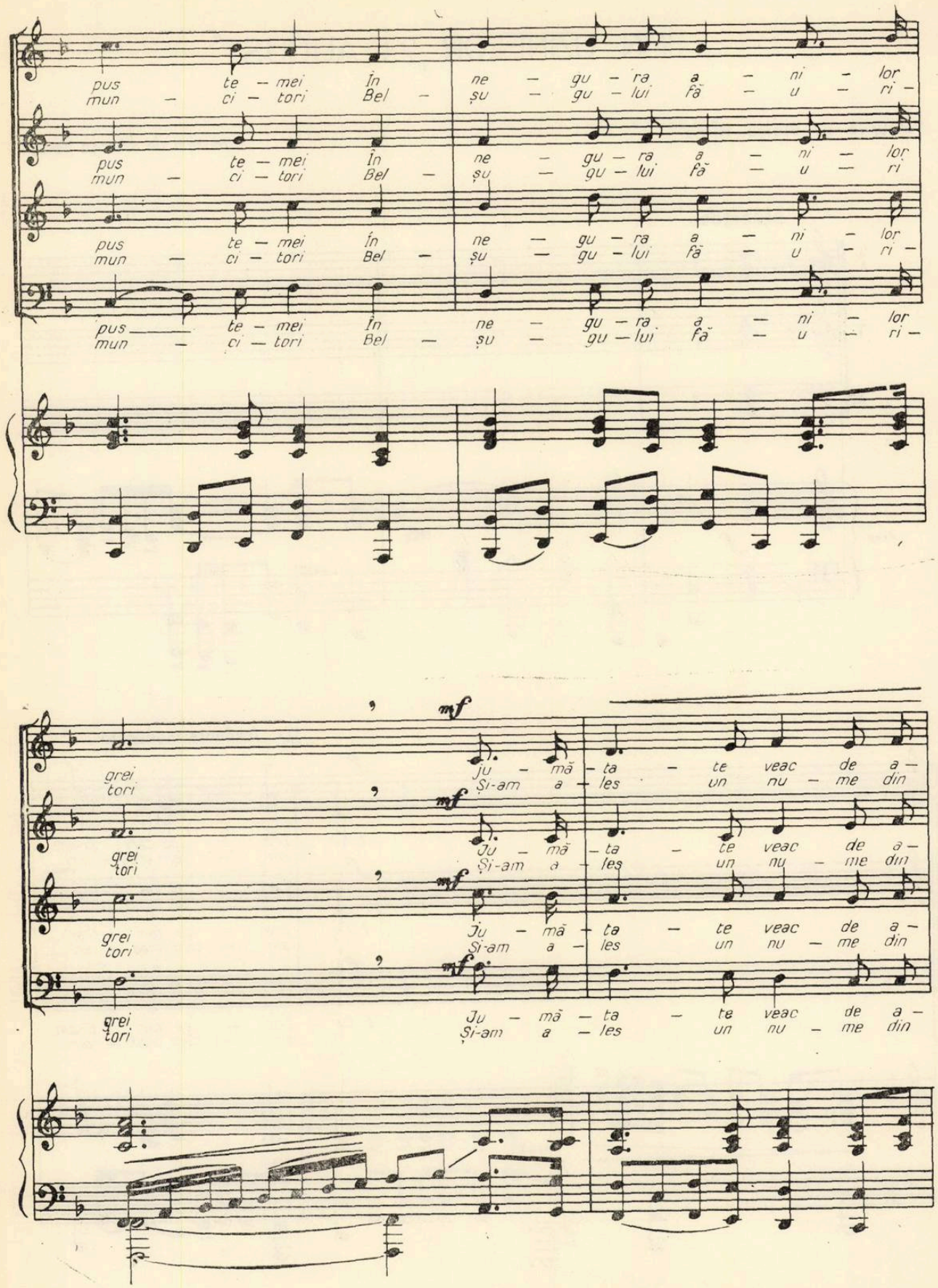
Fără a avea pretenţii exhaustive, prezentul studiu a încercat să releve cîteva coordonate esenţiale din gîndirea armonică a lui Sabin V. Drăgoi. Contribuţia remarcabilă a acestuia la îmbogăţirea creaţiei româneşti va suscita şi mai departe interesul analiştilor care vor găsi un domeniu interesant de investigaţii, privind latura melodică sau ritmică a operei acestui mare compozitor. Cred că se impune însă cu necesitate o privire de ansamblu asupra tuturor elementelor noi şi valoroase pe care le-a adus Drăgoi în creaţia sa, şi mai ales în cultura muzicală românească.

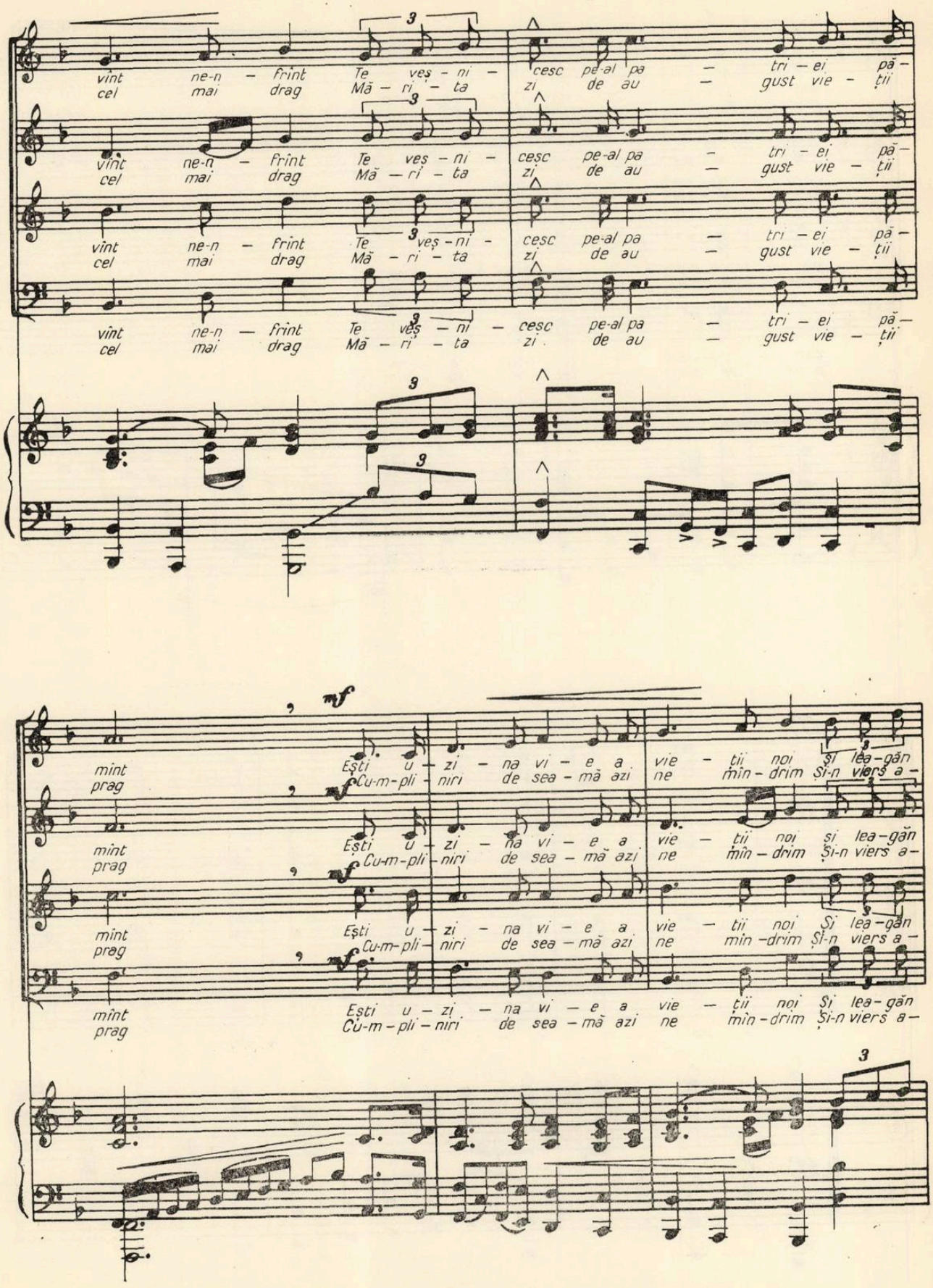
IMN UZINELOR „23 AUGUST"

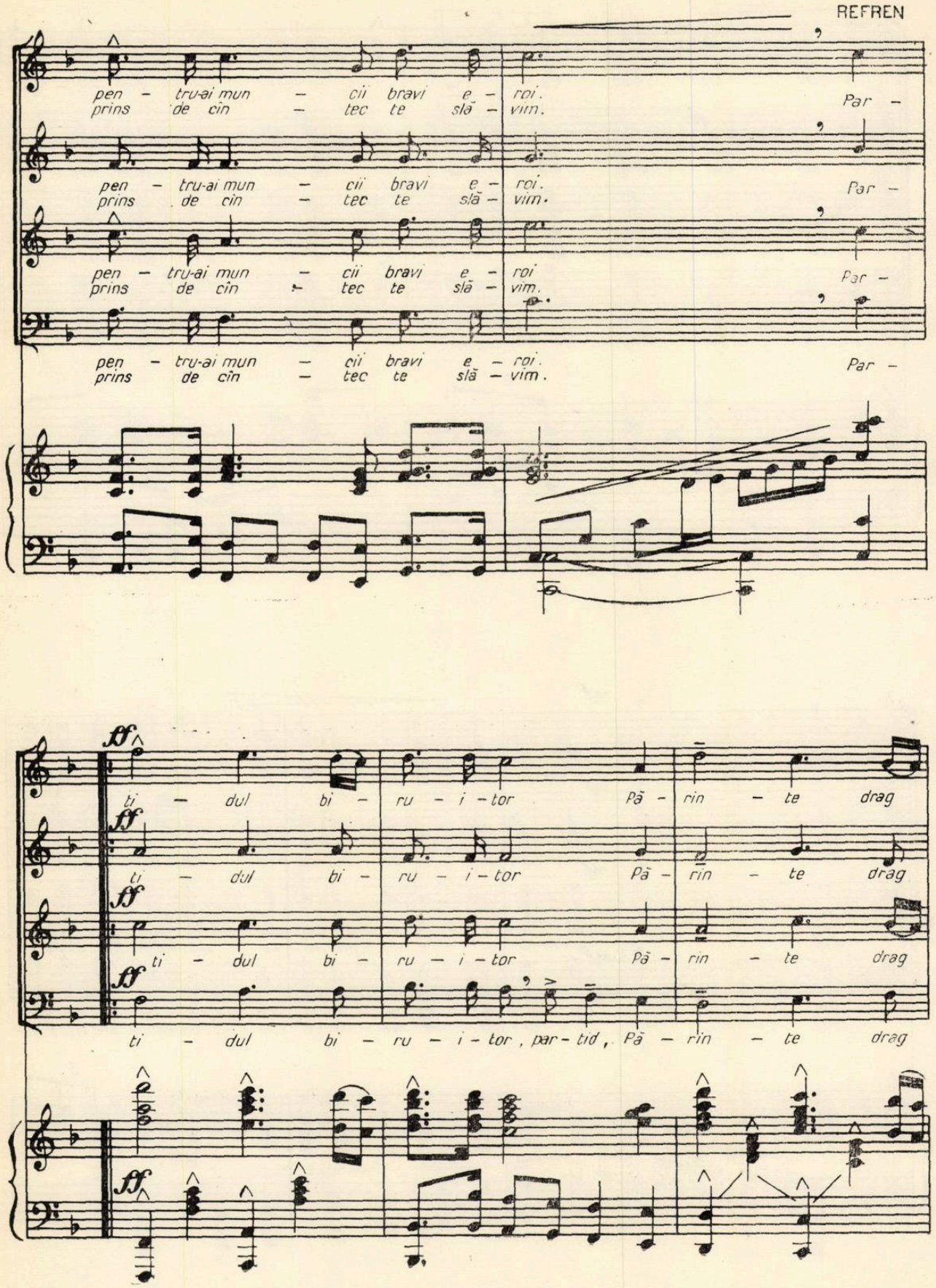
Versurile de Vlaicu Bîrna

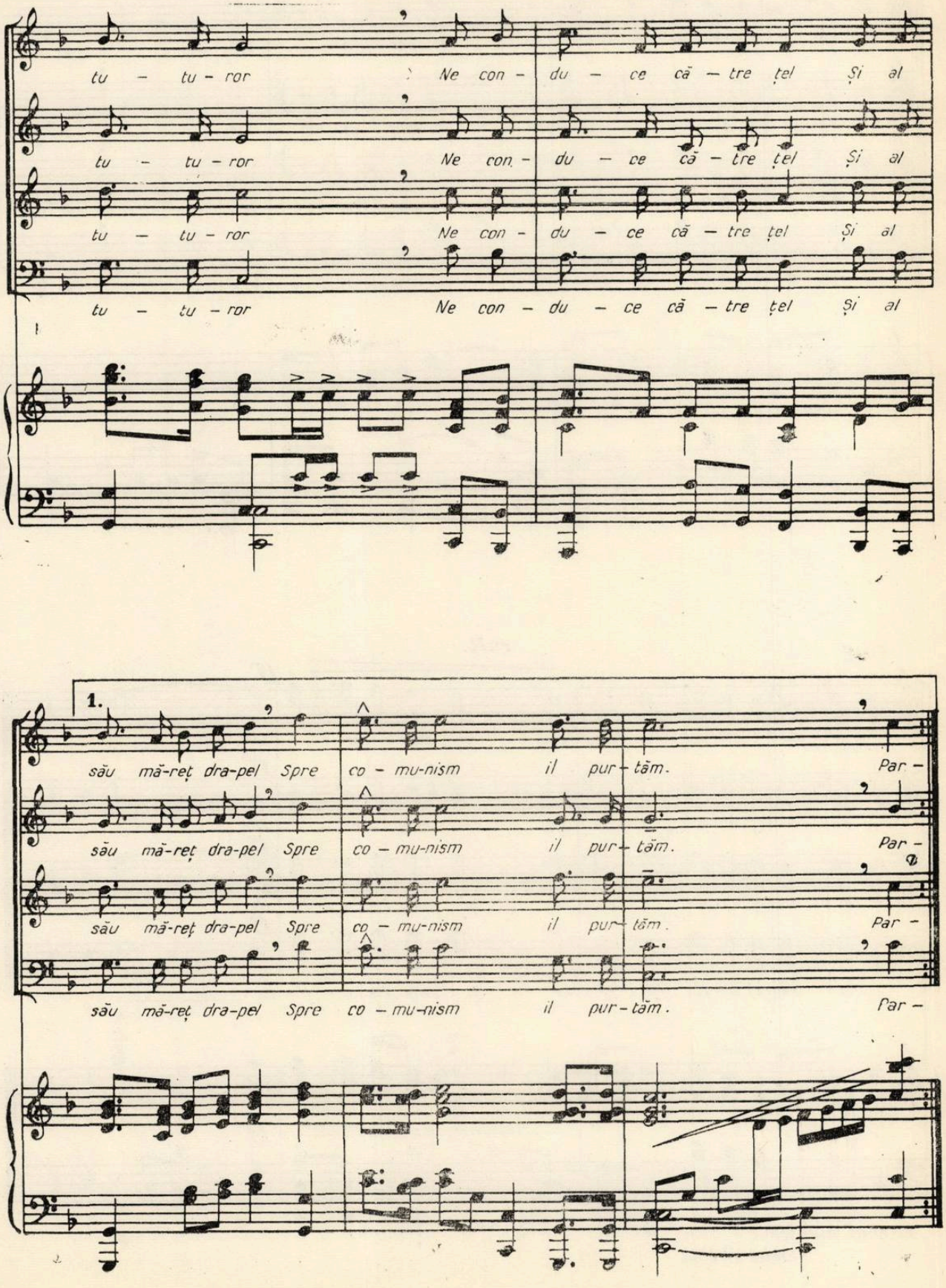
Muzica de Mircea Neagu

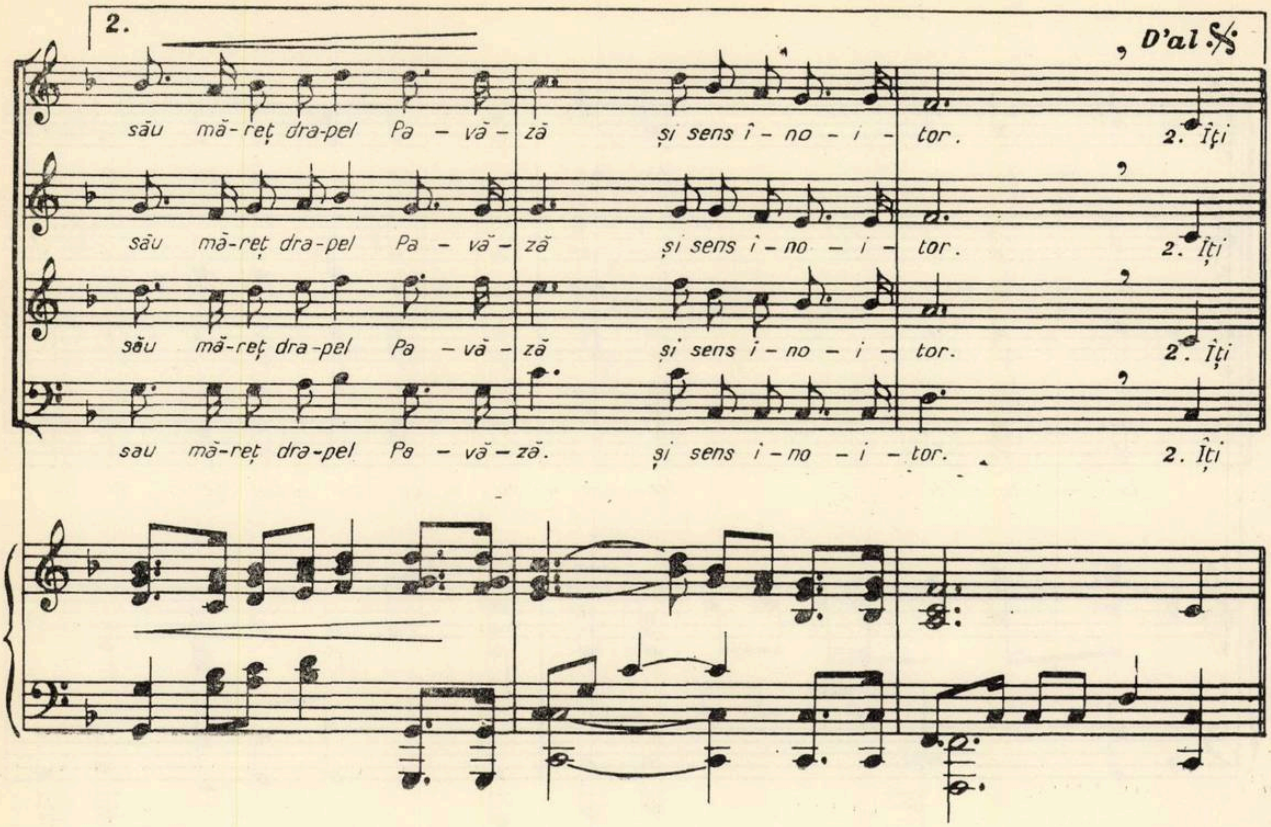


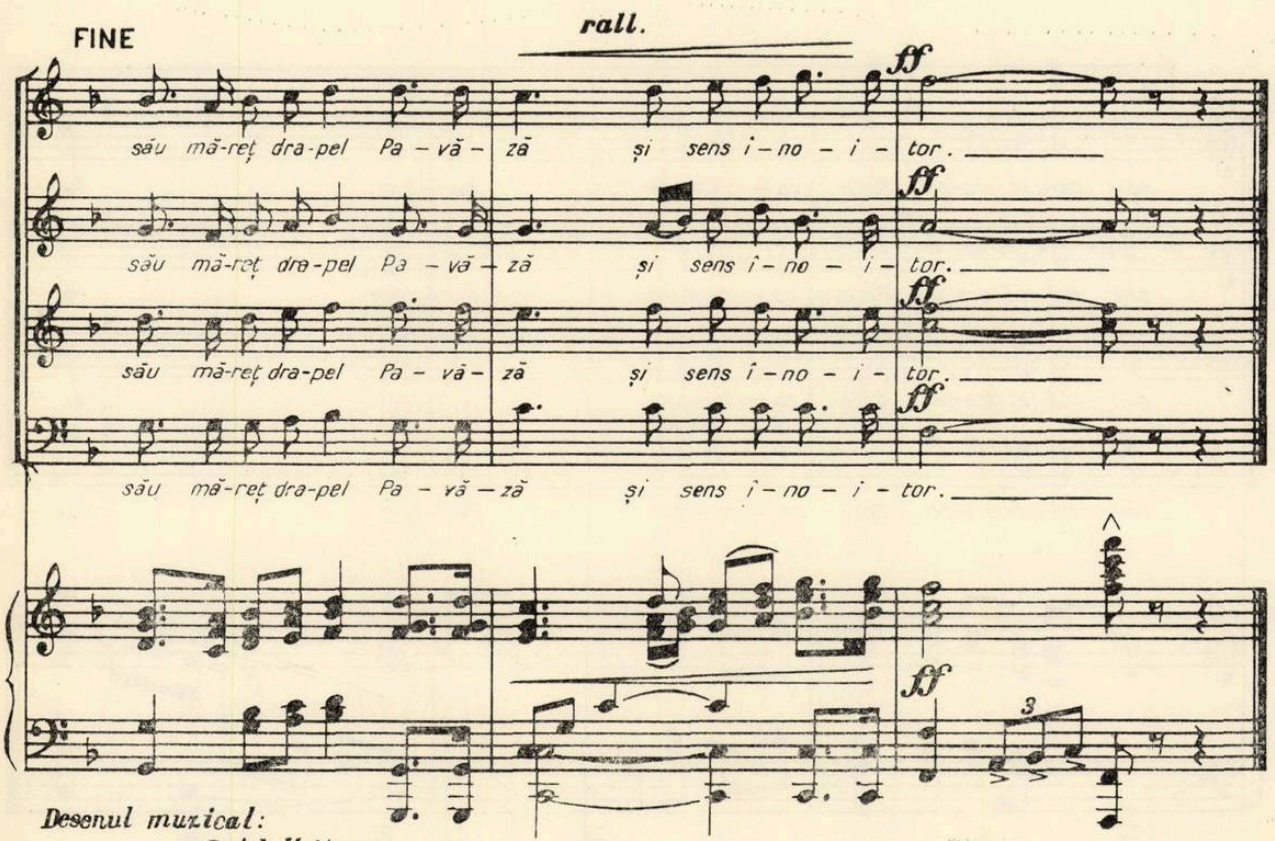

pus te — mei În ne — gu — ra a — ni — lor
mun — ci — tori Bel — șu — gu — lui fă — u — ri —
pus te — mei În ne — gu — ra a — ni — lor
mun — ci — tori Bel — șu — gu — lui fă — u — ri
pus te — mei În ne — gu — ra a — ni — lor
mun — ci — tori Bel — șu — gu — lui fă — u — ri —
pus te — mei În ne — gu — ra a — ni — lor
mun — ci — tori Bel — șu — gu — lui fă — u — ri —
mf
Ju — mă — ta — te veac de a —
Și-am a — les un nu — me din
mf
Ju — mă — ta — te veac de a —
Și-am a — les un nu — me din
mf
Ju — mă — ta — te veac de a —
Și-am a — les un nu — me din
mf
Ju — mă — ta — te veac de a —
Și-am a — les un nu — me din
grei tori
grei tori
grei tori
grei tori


vînt ne-n – frînt Te veș – ni – cesc pe-al pa – tri – ei pă –
cel mai drag Mă – ri – ta zi de au – gust vie – ții
mf
Ești u – zi – na vi – e a vie – ții noi și lea – găn
Cu-m-pli – niri de sea – mă azi ne mîn – drim Și-n viers a –


REFREN
pen - tru-ai mun - cii bravi e - roi. Par -
prins de cîn - tec te slă - vim.
pen - tru-ai mun - cii bravi e - roi. Par -
prins de cîn - tec te slă - vim.
pen - tru-ai mun - cii bravi e - roi Par -
prins de cîn - tec te slă - vim.
pen - tru-ai mun - cii bravi e - roi. Par -
prins de cîn - tec te slă - vim.
ff
ti - dul bi - ru - i - tor Pă - rin - te drag
ti - dul bi - ru - i - tor Pă - rin - te drag
ti - dul bi - ru - i - tor Pă - rin - te drag
ti - dul bi - ru - i - tor, par - tid, Pă - rin - te drag


tu – tu – ror Ne con – du – ce că – tre țel Și al
tu – tu – ror Ne con – du – ce că – tre țel Și al
tu – tu – ror Ne con – du – ce că – tre țel Și al
tu – tu – ror Ne con – du – ce că – tre țel Și al
1.
său mă-reț dra-pel Spre co – mu-nism il pur – tăm. Par –
său mă-reț dra-pel Spre co – mu-nism il pur – tăm. Par –
său mă-reț dra-pel Spre co – mu-nism il pur – tăm. Par –
său mă-reț dra-pel Spre co – mu-nism il pur – tăm. Par –





Desenul muzical:
Costel Hrițcu

Impresii muzicale din Moscova

Decada discului românesc

Pe tărîm cultural, printre acţiunile care au dobîndit preţuire se numără şi *Decada discului românesc,* o sărbătoare muzicală devenită tradiţională şi, aş spune, aşteptată cu interes de melomanii din Moscova.

Găzduită într-o mare librărie ce poartă numele semnificativ de „Drujba" (prietenie), situată pe una dintre arterele principale ale Moscovei — în strada Gorki, nu departe de Piaţa Maiakovsky „Decada" concretizează o expoziţie cu vînzare a producţiei de discuri româneşti de toate genurile. „Drujba" este o librărie uriaşă, cu încăperi multiple şi vitrine vaste, profilată pe tipărituri din toate ţările socialiste.

În rafturile dedicate României, zăresc cu bucurie cîteva frumoase albume de artă — *Grigorescu, Aman,* o splendidă ediţie cu reproduceri ale mînăstirilor din Moldova — volume cu lucrările scriitorilor noştri clasici şi moderni, chiar cărţi poştale ilustrate, (ca muziciană, am o strîngere de inimă pentru absenţa aproape totală a cărţii muzicale şi a partiturilor).

În anii precedenţi, „Decada discului românesc" s-a desfăşurat în marele magazin specializat „Melodia" de pe Prospect Calinin. Era un avantaj şi un dezavantaj totodată. Un avantaj, pentru că magazinul, frecventat în mod curent de discofili, oferea producţiei româneşti un „vad" format, un dezavantaj pentru că, în ambianţa unui magazin de specialitate, alături de mii de alte discuri sovietice şi din diferite ţări, expoziţia românească pierdea parcă din importanţa sa. La „Drujba" prezenţa discului însemna o noutate, marca un eveniment şi atrăgea atenţia.

În faţa vitrinei cu discuri româneşti, încă cu 3—4 zile înainte de deschiderea decadei, oameni de toate vîrstele îşi alegeau unul sau altul dintre titlurile expuse iar în dimineaţa zilei de 23 August, la uşa librăriei, mulţi cumpărători aşteptau cu nerăbdare să ia sfîrşit festivitatea de inaugurare ca să intre în posesia discurilor dorite. Presa şi radiodifuziunea moscovită au consemnat apoi această manifestare culturală românească.

Un succes deosebit repurtează discurile de muzică populară : concertul orchestrei „Ciocîrlia", Gh. Zamfir cu naiul său, culegerile de cîntece şi jocuri din diferite regiuni.

Sînt solicitate şi înregistrările de muzică uşoară interpretate de soliştii noştri vocali, de formaţiile de tineret *(Mondial, Sincron).* Discofilii moscoviţi se interesează şi de discurile cuprinzînd lucrări româneşti de muzică simfonică, de cameră, de operă. Interpreţii noştri sînt cunoscuţi, căci au fost adesea aplaudaţi pe scenele marilor săli de concerte.

Creaţia enesciană — cu deosebire Rapsodiile şi albumul cuprinzînd integrala operei *Oedip* — constituie un punct de atracţie. Sărbătorirea a 90 de ani de la naşterea marelui nostru maestru este marcată în cadrul Decadei, de un colţ *Enescu,* avînd expuse fotografii, mape şi cărţi. De altfel şi presa culturală sovietică a marcat aniversarea, prin articole cu semnături prestigioase.

Casa muzeu Ceaikovski din Klin

Într-o însorită duminică, calda şi binevoitoarea ospitalitate a Uniunii Compozitorilor din Moscova ne-a oferit o vizită la Casa muzeu Ceaikovski din Klin.

Aici, într-o micuţă vilă cu un etaj, înconjurată de un romantic parc cu multe flori şi alei străjuite de mesteceni, aşezată nu departe de freamătul pădurii şi de murmurul rîului Sestra, a locuit aproape doi ani marele compozitor. Aici a scris *Simfonia a VI-a „Patetica",* cele *18 piese pentru pian op. 72* şi cele *6 romanţe* pe versurile lui D. Ratgause.

Tot la Klin a terminat opera *Yolanta,* baletul *Spărgătorul de nuci* şi schiţa partiturii *Simfoniei a VII-a.*

Muzeul de la Klin este — după spusele competente ale unui ghid ce ne-a fost pus la dispoziţie — cel mai vechi muzeu din Rusia. Începuturile sale se leagă de numele lui Modest Ceaikovski şi data oficială a deschiderii este 21 decembrie 1894 — un an după moartea compozitorului. Decretul de naţionalizare prezintă semnătura lui Vladimir Ilici Lenin.

Totul în această casă a rămas întocmai aşa cum era pe vremea cînd o locuia maestrul. Pe pereţi, atîrnă fotografiile unor confraţi iubiţi — cei doi Rubinştein, Taneev — iar camera de lucru, mare şi austeră, păstrează masa, simplă, din lemn nelustruit, aşezată lîngă fereastră, cu o minunată perspectivă a grădinii. În salon, domină pianul, ale cărui clape răsună acum doar de două ori pe an, la datele naşterii şi morţii compozitorului. Nu-l ating decît cei mai valoroşi pianişti sovietici şi deţinătorii Premiului I al concursului internaţional *„P. I. Ceaikovski".* Pagini de manuscris (printre care o schiţă pentru *Simfonia a VI-a),* două baghete cu care a dirijat, călimara, tocurile, multe obiecte personale lăsate pe locurile lor, oferă o ambianţă impresionantă. Pe poarta casei s-a păstrat însemnarea : „Nu-i nimeni înăuntru. Rugăm nu sunaţi". Într-un colţ al parcului e un stejar sădit de Leopold Stokowski. Pe o tăbliţă alăturată stă scris omagiul acestuia : „În amintirea celui mai cîntat compozitor al lu-

mii". În alt colţ, un liliac sădit de Tihon Hrenikov îşi îndoaie spre pămînt crengile pline de flori.

Întîlniri la Uniunea Compozitorilor din Moscova

Majoritatea compozitorilor şi muzicologilor ce activează în U.C. din Moscova, sînt, în aceste ultime zile ale lunii august, încă în vacanţă. Sediul e calm, liniştit... dar se lucrează totuşi. Mi-o dovedeşte un prim contact întîmplător cu eminentul muzicolog Grigori Mikhailovici Schneerson. El se ocupă intens de pregătirea şedinţelor Consiliului Internaţional al Muzicii, din luna octombrie la Moscova. Grigori Mikhailovici a centralizat referatele şi coreferatele trimise din toate ţările participante şi îmi vorbeşte cu interes de materialele obţinute de la delegaţii ţării noastre.

Mi s-a făcut cinstea unei întîlniri cu preşedintele secţiei de critică şi muzicologie a U.C., Lev Vasilievici Danilevici, personalitate de prestigiu. Contribuţiile sale privind creaţia lui D. Şostacovici, cuprinse în volumul dedicat acestuia, sînt deosebit de valoroase şi unanim apreciate.

Ca răspuns la întrebările mele referitoare la tendinţele actuale ale creaţiei muzicale sovietice, Danilevici a afirmat că, după părerea sa proprie sînt de relevat cîteva tendinţe. Una se aşază pe tradiţiile muzicii ruse a sec. XIX şi îndeosebi pe moştenirea mussorgskiană, care are influenţe foarte puternice, atît în creaţiile contemporane ale maeştrilor — de exemplu *Simfonia a XIV-a* de Şostacovici — cît şi în cele ale compozitorilor din generaţia mai tînără — de pildă opera *Virineia* a compozitorului leningrădean Slonimsky.

O altă tendinţă dezvoltă cuceririle creaţiei muzicale din epoca sovietică. Izvorul său, modelele sale sînt lucrările lui Şostacovici şi Prokofiev. Experimentul — mi-a spus în continuare Lev Vasilievici — cu încercările şi căutările sale, influenţate uneori şi de diferite tendinţe din ţările apusene a dat rezultate interesante numai cînd compozitorul nu a renunţat la propria sa individualitate. Muzica sovietică, fără a refuza să primească tot ce e nou şi bun, are drumul său propriu de dezvoltare. Şi pe acest drum, ea trebuie să-şi păstreze neapărat caracterul naţional şi facultatea de a surprinde şi a reflecta adevărul vieţii.

ANA FROST

Seminarul dirijorilor de cor de la Berlin

În vara aceasta, între 8—18 iulie, Berlinul a găzduit cel de al X-lea seminar al dirijorilor de cor, organizat în cadrul seminariilor muzicale internaţionale ale Republicii Democrate Germane de către Ministerul culturii şi Comitetul de cor. Paralel cu bine cunoscutele seminarii de la Weimar, seminariile berlineze oferă şi dirijorilor de cor prilejul unor confruntări, schimburi de experienţă, noi învăţăminte şi afirmări, constituindu-se ca un for internaţional, aflat anul acesta la a zecea reluare. Deci evenimentul a îmbrăcat oarecum haina festivului, pentru care organizatorii au arătat un interes mai mult decît obişnuit. Cele unsprezece zile de muncă asiduă, depusă de participanţi, de formaţiile corale, de conducătorii diferitelor grupe şi subgrupe ale seminarului şi de organizatori, au fost zile pline, rodnice pentru fiecare.

Timpul a fost împărţit între cursurile propriu-zise, repetiţiile cu corul de studiu sau cel al tuturor participanţilor şi prelegeri, audiţii sau vizionări de spectacole şi concerte. Nu au fost uitate nici întrunirile uneori cu caracter amical, care şi-au avut culminaţia prin participarea la emisiunea radiodifuziunii berlineze „De la 7 la 10 dimineaţa la Spreeathen" transmis din parcul Treptow.

La toate manifestările organizate, cîntul colectiv a fost cel care a introdus şi a încheiat activitatea. Nu numai repetiţiile, dar şi conferinţele sau discuţiile, au fost precedate de cîntarea unor canoane sau efectuarea unor exerciţii de cultivarea vocii care mergeau pînă la adevărate exerciţii fizice mai ales atunci cînd s-a avut în obiectiv şi pregătirea gesturilor dirijorale. Accentul, pus mereu pe cîntarea colectivă poate să ne fie pilduitor pentru a o introduce în şcoală, în activităţile tineretului sau chiar ale adulţilor, pentru a face din muzică, din cîntul coral, nu numai disciplină aparte rezervată de multe ori doar unui cerc mai restrîns, ci un instrument colectiv nelipsit al educaţiei socialiste.

Seminarul a fost structurat în două mari grupe, prima destinată dirijorilor corurilor de pionieri (copii), iar cea de a doua corurilor de tineret şi adulţi. Fiecare grupă a fost împărţită în subgrupe de studiu, conduse de un lector şi un asistent, diviziune condiţionată atît de numărul participanţilor, al corurilor de studiu cît şi de categoria lor. Celor patru subgrupe de coruri de copii, cu nivele diferite de vîrstă, li s-au alăturat seminariile pentru cor mixt şcolar, cor de femei, cor mixt de adulţi, cor de cameră şi seminarul special de muzică vocal-simfonică (oratorii), în care pianul înlocuia ansamblul de studiu.

Întregul seminar şi-a desfăşurat activitatea sub conducerea profesorului Fritz Höft, distins cu premiul naţional, şi a îndrumătorilor diferitelor subgrupe, dintre care amintim pe Manfred Roost (Berlin), prof. Günter Fredrich (Weimar), Peter Vagts (Berlin), Horst Müller (Potsdam), Dr. Laszlo Czany (Budapesta) şi alţii. Ansamblurile care şi-au adus aportul la realizarea seminariilor şi a concertului final au inclus Corul de copii al Filarmonicii din Dresda, Corul şcolii medii din Neuruppin, Corul de femei alcătuit din studente ale Facultăţilor de muzică din Weimar şi Berlin, Corul mixt al Filarmonicii din Dresda şi Corul de cameră al Şcolii germane superioare de muzică „Hanns Eisler" din Berlin.

Repertoriul abordat a fost extrem de vast, cuprinzînd de la muzica preclasică pînă la cea contemporană, de la micile cîntece şi strigături de copii, pînă la lucrări ample, reprezentative, din literatura corală. Din acestea, 31 de lucrări au format programul concertului final, dirijat atît de conducătorii seminariilor cît şi de participanţi; formaţiile corale, alternîndu-se şi reunindu-se la sfîrşit într-o masă sonoră de amploare considerabilă.

Pe lîngă activitatea corală şi dirijorală propriu-zisă, trebuie relevate două evenimente distincte. Ne referim, în primul rînd, la expunerea muzicologului prof. Dr. Karl Laux despre personalitatea şi creaţia lui Heinrich Schütz precum şi la discuţia colectivă cu obiectivul muzica corală contemporană din R.D.G., precedată de audiţia celor mai reprezentative şi recente creaţii de acest gen.

Cei care au avut prilejul să participe la această importantă manifestare artistică s-au reîntors la formaţiile pe care le conduc cu noi cunoştinţe, cu o mai vastă experienţă pe tărîmul muncii cu corul şi o atestare internaţională a valorii propriei capacităţi şi activităţi.

În sensul acesta, organizarea unei confruntări asemănătoare pe plan naţional şi-ar aduce aportul pe un plan superior la creşterea valorică a dirijorilor de cor, la propăşirea muzicii corale, ridicarea interpretării pe culmile artei.

DAMIAN VULPE

Sopot '71

Pitoreasca staţiune balneară poloneză Sopot a cunoscut din nou, în ultimele zile ale lunii august, agitaţia specifică marilor festivaluri de muzică uşoară. Oaspeţii care descind, venind cu avionul de la Varşovia, pe aeroportul din Gdansk, resimt de îndată ambianţa „festivalieră" datorită sutelor de „vînători" de autografe, dornici să identifice de la sosire pe cîntăreţii veniţi să se întreacă sub emblema festivalului. Următoarea etapă o reprezintă instalarea artiştilor, a membrilor juriilor, observatorilor şi ziariştilor în „Grand Hotel" din Sopot, devenit în zilele acestea o adevărată cetate inexpugnabilă, asediată zi şi noapte de aceiaşi perseverenţi colecţionari de autografe. În timpul orelor de seară, agitaţia se mută în jurul şi în incinta imensului teatru de vară din Sopot, *Opera Lesna* (Opera din pădure), cu cele 4 500 de locuri ale sale — ocupate pînă la unul —, peste care se întinde o uriaşă prelată, destinată să pună publicul la adăpostul intemperiilor.

În acest cadru, cea de-a 11-a ediţie a Festivalului de la Sopot a programat — ca şi în anii precedenţi — trei concursuri distincte :

1. *Un concurs de creaţie* la care au participat 25 de cîntăreţi din tot atîtea ţări, fiecare cu cîte o piesă din repertoriul lor naţional (Anglia, Austria, Insulele Bahamas, Belgia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Chile, Cuba, Elveţia, Finlanda, Franţa, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Grecia, Italia, Iugoslavia, Japonia, Norvegia, Olanda, Polonia, România, S.U.A., Ungaria, U.R.S.S.). Cîntecele prezentate au fost supuse aprecierilor unui juriu internaţional, cuprinzînd reprezentanţi ai tuturor ţărilor de mai sus.

2. *Un concurs de interpretare*, la care s-au prezentat aceiaşi cîntăreţi, fiecare cu cîte o melodie poloneză. Juriul a fost acelaşi ca şi la concursul de creaţie.

3. *Un concurs rezervat artiştilor selecţionaţi de diferite case de discuri* (în total 21) din 16 ţări (Anglia, Belgia, Cehoslovacia, Cuba, Finlanda, Franţa, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Italia, Olanda, Polonia, Portugalia, România, Spania, S.U.A., U.R.S.S.), în cursul căruia au fost prezentate de către cîntăreţi — alţii decît cei din cele două concursuri precedente — cîte două melodii din repertoriul lor naţional în faţa unui alt juriu internaţional, alcătuit din reprezentanţi ai caselor de discuri.

Participarea României la cele trei concursuri ale festivalului a devenit tradiţională, lista cîntăreţilor prezenţi la *ediţiile anterioare cuprinzînd* numele celor mai valoroşi cîntăreţi români ai genului (Doina Badea, Margareta Pîslaru, Gigi Marga, Dan Spătaru, Aurelian Andreescu, Nicolae Niţescu, Anda Călugăreanu, Jean Păunescu, Doina Spătaru etc.). În anul acesta au fost desemnaţi ca reprezentanţi ai ţării noastre *Angela Similea*, la concursurile de creaţie şi interpretare şi *Mihaela Mihai* la „Ziua discului". În jurii au figurat *George Grigoriu* la primele două concursuri şi subsemnatul la cel de-al treilea. Vorbind despre activitatea juriilor, este poate interesant de relevat că mi s-a făcut cinstea să fiu ales preşedinte al juriului din „Ziua discului".

Prima seară, dedicată concursului de creaţie, a pus juriul internaţional în faţa dificilei sarcini de a desemna pe cîştigătorii celor trei premii prevăzute de regulament, cînd cel puţin 10 din cele 25 de melodii prezentate posedau calităţi care să justifice includerea lor în palmaresul final. În cele din urmă, adiţionarea notelor acordate de membrii juriului a dus la departajarea cîntecelor ce concurau la premii, acordîndu-se primul loc melodiei engleze *He moves me* de Brian Wade, o piesă variată ca atmosferă, predominant interiorizată, căreia cîntăreaţa Samantha Jones i-a dat o interpretare de mare forţă expresivă (deşi — după părerea mea — bazată mai mult pe un oarecare profesionalism, decît pe un impuls pe deplin sincer), contribuind direct la succesul cîntecului. Premiul al II-lea a revenit piesei *Meine kleine Welt* de compozitorul vest-german Günther Noris, de o construcţie interesantă, izvorîtă din conţinutul de idei al textului poetic : un cuplet protestatar („Aceasta nu e lumea mea, cea în care lipseşte dragostea, prietenia, încrederea, în care oamenii aleargă doar după interese meschine") şi un refren liric („Mica mea lume, ca şi mica ta lume, sînt cu totul altfel : în ele domneşte calmul, dragostea, indiferent de agitaţia lumii înconjurătoare"). Contrastul izbitor între atmosfera cupletului şi cea a refrenului a fost realizat în mod pilduitor de cîntăreaţa Su Kramer, care a ştiut să parcurgă întreaga gamă a nuanţelor, de la strigătul de revoltă pînă la şoaptă discretă, cu egală dăruire. În felul acesta, ea a reuşit să estompeze una din slăbiciunile de fond ale ideii conducătoare, proclamarea necesităţii retragerii într-o lume a intimităţii, departe de orice influenţă exterioară, cu alte cuvinte izolarea individului de societate. În fine, premiul al III-lea a fost atribuit de juriu cîntecului polonez *Dom ktéry mam* de Marek Sewen, o melodie largă, generoasă, uşor de reţinut, prezentată de Zdzislawa Sosnicka cu o admirabilă valorificare a însuşirilor sale vocale, care au recomandat-o ca cel mai frumos glas al Festivalului.

Stabilirea de către juriu a celor trei cîntece premiate nu ne poate face să trecem cu vederea meritele indiscutabile ale unei serii de alte cîntece, cărora li se cuvine întreaga atenţie : *Zlote serţe* de Nikola Arabagiev (Bulgaria), excelent interpretat de Paşa Hristova — cunoştinţa noastră din festivalul „Cerbul de aur" —, *Toi l'ami* de Sylvain Lelièvre (Canada) piesă de mare delicateţe, susţinută convingător de Christine Chartrand, *Ballada o Kraskah* de Oskar Feltman (U.R.S.S.), evocare dramatică a destinului unei familii în timpul războiului de apărarea patriei (versuri de Robert Rojdestvenski), pusă în valoare de talentata cîntăreaţă Maria Codreanu din R. S. S. Moldovenească, *Yes, I do* de Otto Drijver (Olanda), piesă cu caracter baladesc, prezentată cu mult temperament de către Lenny Kuhr, totodată autoarea textului, şi — de ce nu ? — *Amurgul* de George Grigoriu, pe care Angela Similea a reluat-o la Sopot după ce a impus-o ca un succes în ţara noastră.

Dacă la concursul de creaţie competiţia a fost destul de strînsă, neputîndu-se prevedea deciziile juriului, în schimb în ziua a doua, la concursul de interpretare — bazat exclusiv pe melodii poloneze — cîştigătoarea premiului I s-a impus cu forţa evidenţei şi juriul n-a putut decît să consfinţească o realitate indiscutabilă : Paşa Hristova (Bulgaria), în prezent o cîntăreaţă de remarcabilă forţă a expresiei, dispunînd de o largă paletă de mijloace interpretative, demonstrate din plin într-o piesă cu rezonanţe dramatice a lui Czeslaw Niemen. La fel de indiscutabil a apărut şi premiul al II-lea, acordat olandezei Lenny Kuhr, care şi-a luat „revanşa" pentru insuccesul din concursul de creaţie cu ajutorul unei piese de Slawomir Kowalewski, potrivită în vederea reliefării dinamismului ei temperamental. Dintre cîntăreţii care candidau pentru premiul al III-lea, juriul a preferat-o pe Clio Denardou (Grecia), într-o melodie cu final accelerat de Wlodzimierz Wander, deşi premiul putea fi tot atît de bine acordat lui Michel Fugain (Franţa), Maria Codreanu (U.R.S.S.) sau I George (Japonia). Fără a putea pretinde — după părerea mea — un premiu în acest concurs, Angela Similea a produs o bună impresie cu un cîntec de Roman Orlow, mai ales că aceeaşi melodie a fost prezentată şi de cîntăreaţa cubaneză Maria Farah, într-o manieră cu totul diferită, cu folosirea unor ritmuri afro-cubane.

Ceea ce a caracterizat înainte de toate concursul din „Ziua discului" a fost marea varietate a mijloacelor puse în acţiune pentru prezentarea cîntecelor alese de casele de discuri. În afara unui număr de solişti, nu mai puţin de 7 programe au fost susţinute de formaţii mergînd de la duete (R. D. Germană, S.U.A., Finlanda, Cuba) la cvartetul vocal de jazz *Novi* (Polonia), cvintetul vocal-instrumental *Los cinco musicales* (Spania) şi octetul *Pesniarî* (U.R.S.S.), îmbinînd într-o prelucrare originală folclorul bielorus cu o tratare vocal-instrumentală modernă. În aceste împrejurări, juriul respectiv a fost pus în situaţia dificilă de a compara maniere, stiluri şi formaţii greu comparabile, pentru a decide atribuirea unui singur premiu : „Grand prix du disque Sopot 1971". Din nou, preferinţele juriului au fost foarte împărţite — ca la concursul de creaţie — premiul fiind acordat cu un număr redus de voturi faţă de totalul posibil. Cîştigătorul este cîntăreţul de culoare Paul Connor, delegat de casa de discuri *Polydor* — Portugalia, cu evidente calităţi profesional-scenice, dar

posesor al unui stil (țipete, fraze rupte, izbucniri), pe care — personal — îl agreez foarte puțin, mai cu seamă că a venit în competiție cu soliști sau cu formații de ținută evident superioară. Mă refer în acest sens atît la cele trei grupuri menționate mai înainte, cît și la soliști ca Julio Euson *(Polydor* — Olanda), cîntăreț de culoare cu voce caldă și mlădieri învăluitoare, Claudio Baglioni *(„R.C.A."* — Italia), tînăr „cantautor" cu intenții de originalitate, și chiar la Mihaela Mihai *(Electrecord* — România), care s-a dovedit la fel de convingătoare într-o piesă „de linie" ca *Sub un petec de cer* de Al Mandy și într-un cîntec viu ritmat, cu aluzii la stilul jazzistic, ca *Nu mai citi* de Horia Moculescu, ocupînd de altfel în clasamentul neoficial al concursului locul 4 din 21 de concurenți. Ciudată, prezența la acest concurs a lui Tony Dallara, aflat la apusul carierei.

Pentru a oferi o imagine completă asupra palmaresului final al Festivalului, adaug că s-au mai acordat de către diferite organizații și colective următoarele premii suplimentare : premiul popularității, bazat pe sondajul efectuat în publicul prezent la concerte : Zdzislawa Sosnicka (Polonia) premiul Consiliului general al sindicatelor din Polonia : Maria Codreanu (U.R.S.S.), premiul ziariștilor acreditați la Festival : Claudio Baglioni (Italia), premiul Uniunii Compozitorilor din R. P. Polonă : Regina Thoss (R. D. Germană), premiul fotografilor acreditați la Festival : Zdzislawa Sosnicka (Polonia).

În afara concursului, au avut loc cîteva recitaluri ale unor artiști invitați. Bilanțul, în această direcție, este modest : cîntăreața anglo-suedeză Nina, marcată de inevitabilele semne ale unui final de carieră, americanul Colin Scot, un tînăr care practică *folksongul* și balada cu oarecare prospețime, cîntăreața americană de culoare Nancy Wilson, sensibilă și rafinată, dar într-un program de excesivă durată, care a generat în cele din urmă monotonia, trio-ul vocal-instrumental polonez *Czerwone gitary* (Chitarele roșii), cunoscută formație de „beat". Tuturor acestora li s-au alăturat două recitaluri neprevăzute în programul inițial anunțat : baritonul sovietic Iurii Guliaev, solist al Operei din Kiev, într-un scurt program cuprinzînd, alături de melodii folclorice, un nou cîntec al Aleksandrei Pahmutova închinat eroului cosmonaut Gagarin (versuri de Nikolai Dobronravov), și din nou cvartetul polonez de jazz *Novi*, într-o suită de piese dovedind îndrăzneală și originalitate a concepției.

O remarcă de ordin general vizează, în încheiere, comparația cu resortul corespunzător al Festivalului nostru de la Brașov : toate concertele au beneficiat de concursul cîte unui cuplu de prezentatori (altul în fiecare seară), care au susținut întregul program *pe din afară* (inclusiv numele soliștilor, compozitorilor, textierilor, titlurile pieselor, biografiile interpreților etc.), adăugînd mici comentarii spirituale, adeseori improvizate, într-o manieră deosebit de agreabilă, străină de orice rigiditate oficială, totul în limitele celui mai deplin bun gust. Oare nu s-ar putea crea și la noi această nouă profesiune a prezentatorilor de televiziune, înzestrați cu calități similare ?

EDGAR ELIAN

Note muzicale suedeze

În fiecare vară, de cîțiva ani încoace, *Institut for Rikskonserter*, această vastă organizație creată pentru a promova, propaga și înlesni difuzarea muzicii — a muzicii în general — aprinde făclia festivalurilor muzicale pe care le organizează din Sud de la *Skâne* pînă în Nordul îndepărtat, la *Suleà* și *Piteà*, orașe în care cîteva luni pe an lumina zilei rămîne aprinsă 24 de ore din 24.

Neîndoielnic că organizatorii festivalurilor îndrumate de bagheta magică a D-lui Paul Lindblom, președintele *Rikskonserter*-ului beneficiază de un cadru natural generos și divers, țara lacurilor și a pădurilor nesfîrșite oferind nenumărate posibilități de amplasare a unor manifestări artistice, posibilități pe care suedezii știu să le folosească cu eficiență. În scopul de a interesa un public cît mai larg, programele festivalurilor sînt în general eterogene, stiluri și genuri diferite coexistînd armonios, caracteristică ce sporește atractivitatea.

Fiecare festival însă pune accentul pe un anumit gen muzical (muzică clasică, muzică populară, jazz, etc.) presupun în funcție de predilecțiile și posibilitățile locale și poate și din dorința de diversificare de altfel foarte justificată.Dar indiferent ce subliniază un program sau altul, independent de accente sau de diferențe, este evidentă concepția artistică clară care a prezidat la structurarea tuturor manifestărilor artistice, concepție bazată pe cunoașterea realităților, pe analiza elementelor constitutive, pe respectarea detaliului artistic atît de important într-o atare întreprindere.

Desigur că sarcina direcției programelor din *Rikskonserter* nu este dintre cele mai ușoare, dar fantezia temperată de bogatele cunoștințe artistice și organizatorice ale D-lui Andres Jansson, șeful acestei direcții, ca și a colaboratorilor săi, izbutește nu numai să învingă obstacolele, ci și să țeasă armonic rețeaua concertelor și spectacolelor estivale.

Ceea ce este comun, ceea ce domină toate programele, este prioritatea acordată muzicii suedeze, muzică valoroasă și competitivă, din păcate insuficient cunoscută la noi.

Lucrările lui Wilhelm Stenhammar, compozitor de indiscutabil prestigiu și autoritate, de la a cărui naștere se împlinesc 100 de ani, ale lui Jan Carlstedt, Eskil Hemberg, Ingvar Lidholm, Paul Jansson, Hugo Alfven, Lillebror Söderlundh și a multor altora, toate lucrări de certă valoare, au figurat în programele festivalului de lîngă lacul *Siljan*. Tot aici am auzit interesante concerte de muzică populară, care au ocupat un loc însemnat în program. Se pare că în această regiune, regina instrumentelor populare este vioara, ceea ce și explică numeroșii violoniști artiști-amatori cu impresionante calități tehnice și muzicale care-și dau concursul în diferite împrejurări. Majoritatea concertelor sînt susținute de formații și artiști suedezi de primă mînă cărora li se alătură unele nume străine alese cu grijă.

La Festivalul de la *Siljan* au fost prezente Orchestra simfonică a Radiodifuziunii suedeze, condusă de Stig Westerberg, Orchestra simfonică din Gävleborg, dirijată de excelentul Rainer Miedel, Cvartetul *Fresk*, formația *Musica Holmiae*, Corul de cameră în frunte cu John Alldis, cîntăreața Dorothy Irving, remarcabilă interpretă de lied, organistul Erik Lundkuist. Un concert original gîndit a fost recitalul lui Dorothy Irving, care a cîntat lieduri scrise de diverși compozitori pe același text.

Cascada ametitoare a manifestărilor festivalului din *Siljan* (uneori 6—7 pe zi) de care răspundea cu energie și autoritate veșnic zîmbitoarea Gunilla Friberger mi-a tăiat adeseori răsuflarea, obligîndu-mă să renunț la unele concerte.

Trebuie să-mi mărturisesc de altfel admirația constatînd că toate manifestările artistice, inclusiv acele de muzică cultă, erau supra-solicitate de un public avizat care urmărea, în perfectă cunoștință de cauză, desfășurarea concertelor.

De la lacul *Siljan* la *Ostersund*, centrul geografic al Suediei, oraș ridicat pe colinele ce se înalță din lacul Storsjön, sînt vreo 300 km. Trenul urcă șerpuind spre Nord, făcîndu-și cu greu loc printre pădurile ce străjuiesc calea ferată, aproape pe toată întinderea ei.

La *Östersund*, oraș poetic, coborît parcă dintr-un basm nordic, oraș scăldat în nopțile de vară de razele „soarelui de miezul nopții" *Rikskonserter*-ul acest inepuizabil mobilizator de energii a întemeiat un Festival muzical al cărui nivel și ținută pot stîrni

pretutindeni „invidii" întemeiate. Se şi spune de altfel că tocmai datorită acestor festivaluri anuale, *Östersund*-ul şi-a dobîndit o faimă care îi îndreptăţeşte pe mulţi să-l considere centrul muzical al Suediei.

Tema pe care Festivalul şi-a propus-o anul acesta a fost „Muzica suedeză în anii patruzeci", muzică reprezentată de o serie de compozitori foarte talentaţi printre care numele lui Sven-Erik Back, Karl-Birger Bolmdahl, Ingvar Lidholm (ale căror lucrări au şi fost executate) sînt binecunoscute.

Bineînţeles că tematica enunţată mai sus nu a însemnat limitarea programelor numai la această perioadă. Mulţi alţi compozitori au fost prezenţi la Festivalul din *Östersund*, printre care şi Wilhelm Stenhammar, a cărui creaţie se bucură de o stimă deosebită în Suedia.

Festivalul a fost deschis de concertele Filarmonicii din Stockholm condusă de Jorma Panula, urmate de recitalul pianistului cehoslovac Pavel Stepan, cel al baritonului Jerker Arvidson, concerte de muzică de cameră, concerte pentru copii, spectacole date de formaţia de balet „Maandagsgruppen", concertele de jazz.

În trecerea prin acest „Eldorado" al Nordului, pe care trebuie să-l străbaţi în tihnă şi să-l pătrunzi pe îndelete, ne-am oprit între 2 trenuri, pentru un scurt popas, şi în „Veneţia Nordului" cum pe bună dreptate i se zice Stockholm-ului, însorita capitală a Suediei. Totuşi, cu toată vizita grăbită, am avut noroc datorită intervenţiei neobositului şi omniprezentului domn Hellqvist, directorul departamentului Informaţii de la *Rikskonserter*, de a asista la o reprezentaţie a celebrului *Drottningholms Slottsteater*, la care biletele sînt vîndute cu luni înainte. Explicaţia acestui fenomen (vînzarea biletelor cu luni înainte nu e ceva obişnuit) nu o poţi desluşi decît după ce, străbătînd superbul parc al Palatului regal din *Drottningholms*, pătrunzi în acest cochet teatru unic în felul lui, clădit acum 200 de ani, într-un foarte autentic stil rococo. Scena, avînd o adîncime de circa 20 metri, poate adăposti montări destul de pretenţioase. În raport cu scena, sala e relativ mică, depăşind abia 400 de locuri, fiind iniţial destinată numai familiei regale şi curţii. Este demn de menţionat că deşi mecanismul scenei nu a suferit nici o modificare în cele 2 secole de cînd există, schimbările de decor se pot face astăzi tot atît de repede ca în orice teatru cu cele mai moderne instalaţii. O atmosferă conformă stilului teatrului te întîmpină încă de la intrare. Controlorii şi plasatorii primesc publicul îmbrăcaţi în costumele sec. XVIII, dirijorul şi orchestra în haine similare, totul petrecîndu-se în cadrul unor interioare pictate şi decorate la epoca respectivă, avînd darul ca, stîrnind imaginaţia spectatorilor, să reînvie cu fidelitate şi respect trecutul acestui focar de cultură artistică. Grija pentru atmosferă merge atît de departe încît şi decorurile sînt făcute ca în sec. XVIII, concepute şi executate ca atunci.

Repertoriul nu se îndepărtează de limitele impuse de vremea ctitorilor, încercînd să nu trădeze „stilul" teatrului : Purcell, Glück, Händel, Haydn, Rossini, sînt autorii preferaţi, spre norocul spectatorilor.

Spectacolul la care am asistat *La pietra del paragone* de Rossini era cu minuţiozitate pus la punct de dirijorul Charles Farncombe şi de regizorul Folke Abenius. Calităţile vocale ale soliştilor sînt indiscutabile. Din aceştia mi s-a părut a se detaşa mezzo-soprana Margot Rodin şi baritonul Håkan Hagegard, ale căror voci şi muzicalitate îi impun. La Stockholm am constatat încă o dată clasa deosebită a cîntăreţilor suedezi, pe care am dori să-i vedem şi pe scenele noastre.

Desigur că ar mai fi multe de spus şi că drept ar fi fost ca fiecare manifestare artistică să formeze obiectul unui articol ; nădăjduiesc a fi oferit totuşi o imagine a celor văzute şi auzite în vara aceasta în Suedia.

DAN NEGREANU

Săptămîna muzicii bulgare

Periodic, Radioteleviziunea Română oferă ascultătorilor şi telespectatorilor sub genericele : *Săptămîna muzicii* şi *Ziua Radioteleviziunii*, cicluri de programe dedicate în exclusivitate creaţiei şi interpretării dintr-o ţară prietenă. Cel mai recent ciclu a fost dedicat muzicii bulgare.

Alcătuită în colaborare cu Radio Sofia, *Săptămîna muzicii bulgare* a constituit un reuşit panoramic al creaţiei şi interpretării din ţara vecină şi prietenă, un prilej în plus de a lua cunoştinţă de preocupările actuale ale colegilor noştri, de a cunoaşte mai bine aspiraţiile şi năzuinţele poporului bulgar.

Programele au cuprins muzică simfonică şi de cameră, muzică corală, uşoară şi populară, pagini reprezentative pentru stadiul actual al creaţiei, în interpretări datorate unor colective, dirijori şi solişti ce au depăşit de mult hotarele ţării lor impunîndu-se în viaţa muzicală a continentului.

Maestru al creaţiei simfonice şi camerale, Liubomir Pipkov a fost prezent cu una dintre cele mai recente lucrări ale sale, *Simfonia a IV-a*. Concepută în două părţi, *Allegro ma non troppo* şi *Lento*, *Simfonia a IV-a* este încredinţată de Liubomir Pipkov unei orchestre de coarde alcătuită din 13 instrumentişti. Găsim şi în această pagină caracteristicile stilistice ale autorului, acea grijă acordată detaliului, grefată pe un fond melodic şi ritmic ce descinde din dansurile şi cîntecele poporului său. Am remarcat, cu acest prilej, calitatea deosebită a Orchestrei de cameră din Sofia (condusă de Vasil Kazandjev), posesoarea unei remarcabile precizii ritmice şi a unui ton strălucitor.

Două recitaluri de operă au avut drept protagonişti pe Nikola Ghiaurov şi pe Ana Tomova Sintova, nume de notorietate pe marile scene ale teatrelor lirice europene, artişti care nu mai au nevoie nicăieri de nici o recomandare.

Muzicii de cameră i-a fost rezervat un program în care au figurat două lucrări de Licio Borisov : *Sonata pentru vioară şi pian* şi *Cvartetul pentru suflători*. Licio Borisov, compozitor despre care am avut prilejul mai rar să auzim, se dovedeşte un căutător de noi modalităţi de expresie, un creator care îmbină fericit tradiţia impregnată de folclor cu tehnici componistice contemporane.

Două programe de muzică uşoară, unul în interpretarea cunoscutei cîntăreţe Lili Ivanova, celălalt avînd ca solişti pe Iordanka Hristova, Maria Neikova, Miuri Nikolova, Borislav Grîncarov şi Trio-ul vocal „Obiectiv 71", acompaniaţi de Orchestra de estradă a Radioteleviziunii Bulgare dirijată de Villi Kazasian, au oferit ascultătorilor români un crîmpei din atît de bogata creaţie de divertisment a vecinilor noştri.

Cîntecele şi dansurile populare, renumite prin vioiciunea şi caracterul lor stenic, au încercat să creioneze profilul dialectal al ţării. De la formaţia redusă pînă la un amplu aparat interpretativ, de la particularităţi de emisie tipice sudului pînă la virtuozitatea acordeoniştilor, programul de muzică populară a conturat o atmosferă veselă şi zglobie, de un optimism molipsitor.

Încheiem succinta noastră trecere în revistă a *Săptămînii muzicii bulgare* la Radioteleviziunea Română cu consemnarea calităţii deosebite a concertului coral cu pagini reprezentative ale compozitorului Dobri Hrisov dintre care amintim *Cîntec despre fata Trena*, *Frumoasa Liliana*, *A înverzit codrul* şi *Cîntecul pămîntului natal ne-a unit pe veci*.

MIHAI MOLDOVAN

Marcel Mihalovici

L-am reîntîlnit pe Marcel Mihalovici la Ateneu, în timp ce pianista Monique Haas, soţia sa, lucra într-o cameră pusă la dispoziţia ei. Ţinuta sa, amabilitatea-i spontană, delicateţea ce se trădează în fiece gest, lasă impresia unei îmbinări de forţă, generozitate şi rafinament intelectual, farmecă şi suprimă instantaneu sentimentul distanţelor. Privindu-l îmbrăţişîndu-şi călduros vechile cunoştinţe, auzindu-l vorbind o limbă românească fără urmă de ezitare şi amintindu-şi de epoca în care, şcolar, venea la Ateneu să-l ascute cu sfinţenie pe George Enescu, cu greu îl puteai imagina plecat din ţară de peste 50 de ani... Mi s-a părut firesc să-l întreb înainte de toate, cînd l-am văzut peste cîteva zile :

— *Am citit mai de mult în revista germană* „Melos“ *cronici despre reprezentarea operei dvs.* „Fedra“ *la Stuttgart, despre reprezentarea operei dvs.* „Krapp“ *la Berlin, despre aceea a* „Întoarcerii“ *la opera din Chirchen, despre executarea simfoniei* „Pour le temps présent“ *la Hamburg : criticii vă prezintă ca pe un* „compozitor român aflat de multă vreme în Franţa“. *Vă însuşiţi această calificare — pe care dealtminteri am întîlnit-o şi mai demult, aproape întotdeauna cînd s-a scris despre dvs. ?*

— Fără îndoială. Este în primul rînd un adevăr : sînt un român plecat la Paris în 1919 la studii pentru un an (o publicaţie engleză spunea : „pentru o săptămînă“), şi rămas acolo... o viaţă întreagă. Dar este, pe lîngă aceasta, şi o apartenenţă mai profundă — care se răsfrînge şi în muzica mea.

— *Iată tocmai ceea ce voiam să vă spun : ascultînd* „Étude en 2 parties“ *sau* „Toccata“ *ambele pentru pian şi ansambluri instrumentale am deslușit în desfăşurarea muzicii elemente româneşti, deşi piesele nu porneau cîtuşi de puţin de la premize folclorice. O asemenea prezenţă adîncă, organică, a melosului românesc, este oare caracteristică întregii dvs. creaţii ?*

— Sub această formă, da. Nu am citat aproape niciodată teme folclorice ca atare ; în schimb, însă, am inventat şi interpretat folclor, care a devenit un element integrant al gîndirii mele muzicale.

Am pasiunea grafologiei, şi am constatat că scrisurile, atît de diverse după persoane, au totuşi, în mare, un aspect naţional : există un fel de a scrie al românilor, al francezilor, al germanilor, al slavilor, al anglo-saxonilor. Aceste scrisuri nu vor diferi chiar dacă acel ce scrie se va exprima într-o limbă care nu este a sa... În muzică se întîmplă la fel, oricît de personal şi chiar de internaţional ar părea stilul compozitorului respectiv ; originea sa etnică va străbate în travaliul său necontenit, spre exemplu : francezii simt în genere în muzica mea un colorit străin, oarecum exotic. Dimpotrivă, văzută din afară ea poate să pară specific franceză, aceasta a fost părerea compozitorului german Fortner cînd a ascultat la Baden-Baden *Studiul meu în 2 părţi*, iar criticul Stuckenschmidt îmi spunea la Praga, acum mai bine de 40 de ani, după ce se cîntase acolo *Cortegiul divinităţilor infernale* (pe care şi Enescu l-a dirijat în repetate rînduri, la Bucureşti şi în lumea întreagă) : „*E interesant cum voi, străinii aflaţi la Paris, scrieţi acelaşi fel de muzică : de pildă dumneata şi Bohuslav Martinu*“. Opinia mi s-a părut ciudată, căci noi ne găseam foarte diferiţi unul de altul. Probabil însă că adevărul este de ambele părţi. Muzica pe care o scrie un compozitor este puternic influenţată şi de apartenenţa lui naţională, şi de mediul în care a fost concepută : involuntar, scrii pentru un anumit public care ştii că te va asculta în primul rînd, pentru anumiţi instrumentişti sau cîntăreţi care te vor interpreta. Desigur, în muzica mea şi a celorlalţi compozitori străini aflaţi la Paris se răsfrînge ceva din mediul capitalei franceze, din oamenii, din aerul, din lumina ei...

— *În privinţa legăturii profunde între creaţia muzicală şi specificul autohton, ce părere aveţi despre compoziţiile lui Enescu, în deosebi despre cele de maturitate şi din perioada ultimă ?*

— Vă voi spune mai întîi că înrîurirea lui Enescu asupra întregii mele vieţi muzicale a fost considerabilă. Îmi amintesc în toate amănuntele prima mea întrevedere cu maestrul — pînă atunci admirat şi venerat de la distanţă, ca un idol inaccesibil — în 1917 : la fostul hotel „Splendid“ unde descinsese pentru cîteva zile, venind din Moldova, mi-a corectat unele realizări contrapunctice făcute la profesorul meu Robert Kremer, cu o iuţeală fulgerătoare, pe care n-am mai întîlnit-o niciodată la nimeni. Arătîndu-i cîteva lieduri, mi-a spus : „*De ce scrii dumneata ca Schönberg ?*“ Era prima oară cînd auzeam de acest nume ; piesele erau impregnate de un cromatism liber, ca şi un trio scris mai înainte, pe la 15 ani, oarecum regerian căci un organist german mă pusese în acea vreme în contact cu muzica lui Reger.

Mai tîrziu, Enescu a fost cel care a hotărît pe părinţii mei să mă trimită la Paris pentru completarea studiilor muzicale. Legăturile noastre au rămas excelente şi fecunde, în ultimii ani ai vieţii sale chiar intense şi extrem de prieteneşti, aceasta pînă în clipele sale supreme ; cînd s-a îmbolnăvit îl vedeam în fiecare zi ; de pe patul său de suferinţă mi-a dictat ultimele indicaţii cu care am completat partitura *Simfoniei de cameră*, nemaiavînd posibilitatea de a le nota el însuşi.

Enescu era un fenomen unic, uimitor din multe puncte de vedere. Puternic ataşat de

tradiția muzicii europene el a adus în muzica universală sunetul propriu al muzicii românești și prin aceasta a făcut operă inovatoare. *Sonata a treia pentru vioară* este punctul de plecare al adevăratei școli românești.

— *Pentru că George Enescu a intrat, cum era natural, în discuție: găsiți că există o continuitate între creațiile enesciene din diferitele perioade, de la primele sonate pînă la Simfonia de cameră?*

— Nici vorbă: Există permanențe în melodica, în armonia, în scriitura înflorită, în structura muzicii lui Enescu, după care o poți recunoaște de îndată. Cu toată complexitatea crescîndă a lucrărilor sale, ele păstrează aceste trăsături; un exemplu edificator este chiar tema inițială din *Simfonia de cameră*, care aduce, parcă, o adiere specifică, un parfum al pămîntului românesc.

— *Într-o ordine de idei vecină, ce părere aveți despre Bartok?*

— Pot spune că, dintre muzicienii contemporani, după Enescu, Bartok este unul din cei care m-au interesat cel mai mult, deși nu în sensul unei influențe directe. Este curios de a constata că Bartok a avut în istoria muzicii contemporane un rol asemănător lui Enescu, deși lucrînd cu alte mijloace și reprezentînd cu totul alt tip de muzician. Enescu era legat puternic de tradiție; oricît de îndrăznețe sînt unele momente, ca scena Sfinxului sau monologul lui Oedip, ele alcătuiesc insule, izbucniri, în această operă genială așezată pe baze tradiționale severe. Oricît de fluctuantă a devenit la Enescu succesiunea armoniilor, ele au păstrat aspectul lor funcțional, analizabil. Bartok era mult mai radical, mai dispus să adopte procedee cu totul noi. Unele din compozițiile lui îmi par chiar a avea sensul unui experiment, din care muzicianul a păstrat mai tîrziu numai ceea ce i s-a părut fecund.

— *Această latură experimentală nu caracterizează oare în bună parte muzica actuală din occident?*

— În bună măsură. Cazul tipic a fost acela al dodecafonismului, care lua adesea, mai ales la tinerii de atunci, forme exclusiviste. Azi alte forme zise deschise, colajul etc. preocupă pe tinerii timpului actual.

Pe lîngă aceasta, se teoretizează în zilele noastre prea mult în jurul muzicii; un Bach sau un Beethoven teoretizau mai puțin, dar făceau multă muzică...

— *Un critic, vorbind despre opera dvs. „Fedra", o caracteriza ca o sinteză între Reger, R. Strauss și dodecafonism.*

— Sînt păreri, în care nu mă pot recunoaște decît parțial. Am admirație pentru Reger, ca și pentru un Stravinsky, un Honegger, un Berg, un Prokofiev și mulți alții. Aceasta însă nu implică influențe exclusive și determinante. Există desigur o înrudire între muzicienii unei epoci, un „spirit al timpului", și în sensul acesta am tins și eu întotdeauna spre o muzică a zilelor noastre, încadrată în aspirațiile prezentului. În ce privește dodecafonismul, m-a interesat și l-am utilizat ca un element care a îmbogățit limbajul muzical, dar nu ca un sistem riguros și exclusiv.

— *Ați fi de acord deci cu punctul de vedere al compozițiilor care văd în tehnica serială un mijloc de expresie îmbogățind muzica cu o posibilitate mai mult, dar nu constituind un sistem, un panaceu universal?*

— Într-adevăr, după cum nu văd de ce m-aș lipsi de tot ceea ce dodecafonismul aduce ca posibilități noi, nu văd nici de ce aș renunța la acordurile perfecte și la modulație. Marea problemă este în muzică aceea a talentului și nici un sistem nu conferă talent prin sine însuși. În baletul meu *Theseu în labirint*, care s-a reprezentat la Braunschweig, la Köln, la Saarbrücken precum și în alte lucrări, am folosit o sumă de procedee dodecafonice, dar nu în mod riguros, „ortodox". Sînt de altminteri de părere că aceste detalii meșteșugărești interesează mai ales pe specialiști, iar muzica trebuie în primul rînd să-și păstreze puterea de comunicare și pentru publicul care nu le sesizează.

— *Care a fost rolul și semnificația asociațiilor muzicale la care ați participat?*

— În genere, consider că societățile muzicale franceze au jucat un rol de seamă în evoluția muzicii (am dezvoltat această ideie într-o conferință ținută la Universitatea din Sydney apoi în cadrul unui festival la Braunschweig). Astfel în Franța stilul muzical a evoluat de la 1870 încoace în jurul unor asociații ca: Société nationale de musique, Société musicale indépendante, „La Sérénade" etc. Așa numita „Ecole de Paris" (C. Beck, B. Martinu, T. Harsanyi, M. Mihalovici), în care intrau în joc acum 45 de ani mai cu seamă relațiile personale ale celor 4 compozitori cu editorul lor comun, nu a fost nici o societate, nici o școală. Imaginația criticilor care are nevoie de etichete ne-a lipit una luată din domeniul artelor plastice: „Ecole de Paris". Mai ne apropia faptul că toți patru eram originari din Europa Centrală și sud-estică, că toți studiasem la Paris. Atîta tot. Nici un principiu estetic precis nu intra în intențiile noastre creatoare. Asociația „Triton" (1932: Ferroud, Tomasi, Rivier, Milhaud, Ibert, Honegger, Prokofiev, Harsanyi, Mihalovici) a adus un suflu nou în muzica franceză, îndeosebi prin contactul mai strîns cu muzica Europei Centrale. Marea influență a „școlii vieneze" asupra compozitorilor francezi actuali ca Boulez sau Barraqué nu este desigur străină de curentul inițiat de această asociație, unde Bartok își cînta adesea compo-

zițiile, iar lui Enescu i-a dedicat la vremea sa, un festival întreg.

— *Ce credeți despre școala românească de azi?*

— Cred în puternica ei realitate căci George Enescu i-a pregătit un superb teren orientat în aceeași măsură spre trecut cît și spre viitor.

— *Iată-ne deci revenind la marele nostru muzician, pe care l-ați evocat încă de la începutul acestei convorbiri.*

— Este și firesc să revenim. Enescu rămîne în același timp un drum și un îndrumător, o lumină. Înaintea lui nu exista cu adevărat o muzică românească (alta decît cea populară): existau unii muzicieni care se străduiau să scrie, pe teme mai mult sau mai puțin românești, o muzică împrumutată. Se știe că, în genere „școlile" sînt acelea care au dat naștere geniilor. Muzica românească s-a născut cu un geniu, care a zămislit, el, o școală: fenomen pe care îl socotesc unic în istoria artei muzicale universale.

J.-V. P.

Dimitrie Onofrei

Pornit de pe meleaguri moldovene, acum mai bine de cincizeci de ani, tenorul Dimitrie Onofrei este unul dintre marii cîntăreți care, în prima jumătate a secolului nostru a dus faima artei interpretative românești în Europa și în întreaga Americă. Asemenea altor colegi de generație — printre care am aminti pe un Traian Grozăvescu, Gheorghe Folescu și, dintre cei mai „tineri", pe Petre Ștefănescu Goangă — Dimitrie Onofrei a reușit să impună, pe cele mai prestigioase scene lirice ale lumii un talent românesc, plin de vigoare și sensibilitate. La invitația statului Român, cîntărețul, stabilit în S.U.A., a întreprins împreună cu soția sa, soprana americană Bianca Saroya, o vizită în patrie, după o absență de peste patruzeci de ani. Reîntîlnire care a fost prilej de emoționante aduceri aminte, de surpriză în fața realizărilor României contemporane.

L-am întîlnit cu deosebit interes pe cel căruia, cu un an în urmă îi scrisesem, în colaborare cu Constantin Onofrei, o schiță monografică omagială. Desigur, convorbirea cu acest mare cîntăreț avea să releve o personalitate complexă, abia întrevăzută prin intermediul discurilor, cronicilor și corespondenței care alcătuiseră fondul de informații pentru monografie. Sînt deosebit de vii amintirile anilor petrecuți la școală și în Conservatorul ieșean.

— Păstrez o nestinsă recunoștință primilor mei profesori, în special lui Enrico Mezzeti și Sofiei Teodoreanu. Datorită lecțiilor de teorie ale Sofiei Teodoreanu, în cariera de mai tîrziu nu am avut de întîmpinat nici o dificultate pentru pregătirea muzicală a partiturilor alese. Baza solidă a primilor ani de studiu este poate condiția esențială a progresului ulterior. Ceea ce am învățat în Italia, cu Colenz-Muro, a fost legat doar de probleme de pozare a glasului. În condiții care se deosebesc capital de cele oferite astăzi tinerilor din România, am fost silit să lupt cu adversitățile inerente primelor începuturi, în care nimeni nu era dispus să te ajute nici măcar cu o „ceașcă de cafea". Singurul sprijin a fost, pentru scurtă vreme, cel acordat de un meloman — Costică Lupescu.

— *Amintiri legate de prima stagiune...*

— Acum îmi amintesc cu nostalgie de primele emoții, la debutul meu în teatrul din Malta. Cîtă deosebire, față de ceea ce am realizat apoi. Dar pentru moment, a fost un început de drum nu lipsit de momente dramatice, în care singur înfruntam publicul... După primii ani în Italia, aceleași probleme s-au ivit, în turneele întreprinse în America, unde impresarul cerea să poți satisface fără oboseală stagiuni cu cîte patru spectacole săptămînale... Dacă am izbutit, aceasta se datorește unei munci neîntrerupte dar și unei discipline de viață de la care nu m-am abătut niciodată.

— *Sînteți în prezent și un recunoscut pedagog al artei cîntului. A fost o preocupare permanentă?*

— Nu, am început să mă ocup de pedagogie de-abia după ce, silit de sănătate, am întrerupt cariera lirică, care număra deja peste 20 de ani. Împreună cu soția mea, am predat cursuri de perfecționare la Conservatorul din Chicago, ulterior deschizînd un studio propriu. Cu timpul, această muncă mi-a apărut la fel de captivantă ca și interpretarea propriu-zisă. Să formezi o voce, mai bine-zis să ajuți un talent în afirmarea lui, este ceva nemaipomenit de interesant, pasionant chiar. Responsabilitatea ce ți-o asumi nu este mică. Vedeți, a avea un *glas* cu care să poți cînta oricum, nu este suficient. Cum cînți, cum știi să-ți exprimi sentimentele revelate de o partitură, iată drumul spre artă. Desigur, un profesor nu te poate învăța să ai talent. Este o condiție fără de care nu sfătuiesc nici un posesor de voce să aleagă această carieră. La soluțiile propuse de profesor — și a fost cazul meu în tinerețe — elevul, mai tîrziu cîntărețul, trebuie să adauge munca de desăvîrșire pe toate planurile — interpretare, muzicalitate, corectitudine, disciplină a muncii, și, neîndoios, probitate morală.

— *Către ce genuri de muzică vă îndrumați elevii?*

— Nu aleg un anumit gen. Unii elevi studiază liedul, alții muzica de concert. Desigur, preferințele mele rămîn în domeniul operei, al repertoriului clasic și romantic, deși aș putea să apar cam demodat. Dar, așa cum spunea și dirijorul Fritz Reiner, într-o operă de Verdi — spre pildă *Trubadurul* — găsești atît de multe melodii, încît ai putea alcătui cu acest material alte zece. Și melodia, cantabilitatea în general, mi se par de neînlocuit cu oricare lucrare modernă, cît de corectă ar fi ca armonie, structură, calcul matematic.

— *Revenind în România, ați avut desigur prilejul să vă confruntați impresiile actuale cu amintirile.*

— Amintirile sînt foarte departe de ceea ce am posibilitatea să văd. Cînd am plecat în Italia, opera nu exista la București. Mai tîrziu Teatrul Lyric era un modest început. Vizita mea la Opera română mi-a oferit revelația unui mare teatru, a unui colectiv artistic de prim rang. Aceleași impresii, după ce am admirat Conservatorul din București, un adevărat paradis muzical. Nu am cu ce să le compar, din amintirile de demult. Așa cum cu greu recunosc capitala, un oraș cu totul nou, modern și elegant, mult deosebit de tîrgul de odinioară, care plutea în indiferența orientală a protipendadei. Dar nu este vorba doar de locurile vizitate. Mulți mi-au povestit despre ce li se oferă în România artiștilor. Concursuri internaționale, la care sînt trimiși — și de unde aflu că ați adus multe premii —, scene de operă, pentru studenți și pentru tinerii absolvenți, profesori de specialitate, iată condiții care mă uimesc și mă încîntă totodată. Așa îmi pot explica de ce școala românească interpretativă — în special cea de canto — a repurtat mari succese, a reușit să impună în continuare nume de prestigiu în teatrele de operă de pretutindeni. Fericirea de a fi revăzut țara natală este întregită de impresiile neașteptate pe care mi le-au lăsat oamenii și reușitele lor. Aș adăuga bucuria de a fi aflat că românii nu m-au uitat. Pentru un cîntăreț, pentru un artist, este suprema răsplată.

GR. C.

Noua stagiune muzicală şi misiunea sa educativă

Prin tradiţie, septembrie, luna începutului de toamnă, a devenit şi momentul mult aşteptat al preludiilor de stagiune. Fiecare, creator, intrepret sau spectator, se află în preajma simbolicelor evenimente ce vor determina, într-un fel, desfăşurările mai mult sau mai puţin interesante ale lunilor următoare, în drumul unei colaborări cu sensuri multiple. Nu ar fi cazul să omitem că fiecare început de stagiune aduce aceeaşi întrebare, privind perspectivele, aşa cum încheierea este subliniată de inerentele concluzii. Dar, repetarea nu înseamnă obişnuinţă. Căci, ceea ce ne propuneam acum un an, problemele ce apăreau cu o pregnanţă deosebită, aşteptîndu-şi cele mai potrivite rezolvări, în perspectiva experienţei trecute, au căpătat un contur mai precis, o direcţionare mai sigură. Este de fapt semnul că şi în evoluţia culturii noastre — respectiv în cea muzicală — progresul atitudinii faţă de artă reflectă mersul înainte ce caracterizează întreaga viaţă a României contemporane.

Dezbaterile ce animă, în ultima vreme, toate domeniile de activitate artistică, constituie un imbold, certifică necesitatea adoptării unei poziţii militante corespunzătoare exigenţelor societăţii socialiste. Pentru atingerea scopului propus, de a angaja arta în ampla construire a vieţii noi, experienţele trecutului sînt o reală contribuţie, dacă putem descifra din ele ceea ce este util progresului. Nu ne îndoim că această problemă preocupă sfere largi artistice, deoarece numai printr-un efort comun, armonios organizat, rezultatul va avea calitatea viabilităţii şi convingerii.

Munca de creaţie, cercetarea muzicologică, desăvîrşirea modalităţilor de interpretare fac parte din domeniul virtual care asigură fondul de bază al culturii muzicale. Dar, transmiterea acestuia, în larga masă a publicului, justificînd astfel rostul creaţiei, nu se realizează decît prin modalitatea nemijlocită a concretizării în viaţa muzicală. Multiplele ei aspecte cuprind sectoare foarte diferenţiate, care acţionează însă eficient în direcţia obiectivului major al educării ideologice şi estetice. Formarea gustului artistic, dezvoltarea receptivităţii la opera de artă autentică, valoroasă prin mesajul ei, ancorarea fenomenului de creaţie în peisajul spiritual naţional nu se pot însă obţine decît printr-o competentă şi extrem de responsabilă activitate, coordonată în ansamblul vieţii sociale. Iată de ce, a aştepta doar ca stagiunea să pornească de la sine, prezentînd săptămînă de săptămînă concerte, spectacole, emisiuni de radio şi televiziune, cărţi şi discuri, nu este suficient. În proiectarea conştientă a activităţii viitoare, în seriozitatea cu care se analizează, spre a fi rezolvate, toate disponibilităţile vieţii muzicale, rezidă desigur succesul întregii acţiuni, parte integrantă din vastul program de dezvoltare socialistă. Căci, nici un moment, aspectele concrete ale manifestărilor muzicale de orice categorie, nu mai pot fi privite izolat de contextul general, dacă ţinem seama că cei cărora li se adresează artiştii sînt dornici să găsească şi în muzică oglindirea vieţii lor.

O problemă destul de ardentă o ridică repertoriul de concerte ale marilor orchestre simfonice, din capitală şi din marile centre culturale ale ţării. Atragerea publicului, condiţionată însă de o pozitivă acţiune de educare, este strîns legată de alegerea lucrărilor programate. Alcătuirea echilibrată a programului de concert, aducînd în fiecare săptămînă, într-o diversitate interesantă, valorile literaturii muzicale universale, grija pentru promovarea creaţiei originale, nu sînt elemente noi. Dar, privind retrospectiv, nu rareori am constatat că din vastul repertoriu, sînt alese aproximativ aceleaşi titluri, sau atunci cînd apar lucrări mai puţin cîntate, acestea nu sînt suficient de clar prezentate publicului în perspectiva lor valorică. Este cazul ciclului simfoniilor lui Schubert, iniţiativă meritorie a Filarmonicii bucureştene, lipsit însă de o asamblare stilistică şi de ritmicitate în programare, transformînd ideea de grupaj într-o apariţie sporadică, neorganizată a lucrărilor, ceea ce nu a oferit spectatorului concluziile asamblării. La Radioteleviziune, cele trei simfonii ale lui Bruckner au fost binevenite, rămînînd însă o experienţă singulară de-a lungul lunilor de stagiune. Asemenea idei, rămase oarecum la jumătatea realizării lor, nu servesc complet spectatorul, mai ales pe cel format să urmeze în continuitate seria de concerte. Deşi am apreciat o seamă de programe cuprinzînd muzică românească, recunoaştem încă aici deficienţa unei atitudini de principiu, care priveşte acest important domeniu repertorial ca pe o obligaţie formală, îndeplinită mai ales numeric. Rare au fost concertele care să aducă muzicienilor noştri satisfacţia succesului. În anul care a trecut, am aminti poate doar pe cel dirijat de Erich Bergel, la Filarmonică, demonstraţie de prestigiu a posibilităţilor de care dispunem.

Stagiunea camerală, ca şi cea simfonică, a acordat, aşa cum de fapt se cere, o atenţie deosebită creaţiei contemporane. Există însă şi aici un anumit echilibru ce trebuie menţinut. Fără a nega necesitatea progresului în limbajul muzical actual, să nu uităm că între experienţa „de laborator" şi circuitul concertelor publice sînt necesare anumite diferenţieri fără de care profilul estetic al vieţii muzicale devine ezitant, creează confuzii în aprecierea calităţii producţiei artistice. Desigur, originalitatea drumului componistic al creatorilor noştri nu mai are nevoie de demonstraţie. Totuşi, grija pentru cadrul în care apare o lucrare, pentru felul în care este pregătit publicul să o recepţioneze, nu este neglijabilă. În condiţiile inerţiei desfăşurării programelor, acceptîndu-se nediferenţiat experimentele şi spectacolele gratuit originale, auditoriul se găseşte în situaţia de a refuza net contactul cu muzicienii, dezavuînd în mod deliberat asemenea întîlniri.

Este ştiut că, alături de personalitatea dirijorului, cea a solistului concertist atrage interesul spre actul interpretării muzicale. Nu ne putem plînge de lipsă de valori, regretăm însă uneori că asemenea personalităţi preferă drumul comod al unui repertoriu ce le asigură succesul, fără a încerca aducerea în faţa publicului a unor noi partituri, mai puţin cunoscute. Numai prin interpretări de mare calitate, creaţia românească poate pătrunde în marea sferă a publicului, ocupînd în viaţa muzicală locul cuvenit. Cîteva realizări au fost consemnate în stagiunile trecute. Dar numai cîteva, care nu imprimă şcolii româneşti de interpretare un caracter naţional pregnant. Nu mai puţin importantă este şi atitudinea organizatorilor — implicit A.R.I.A. — în invitarea interpreţilor de peste hotare. Am observat deseori că, alături de personalităţi de prestigiu, apar pe podiumurile noastre de concert, sau pe scenele lirice, interpreţi care nu pot susţine comparaţia cu muzicienii noştri, supunînd publicul la experienţe ce se soldează cu dezamăgiri, nemulţumiri care îndepărtează amatorul de muzică de sala de concert. Informarea prealabilă, responsabilitatea celor care invită, este aici o obligaţie extrem de dificilă, necesară însă pentru a se evita compromisurile.

S-a discutat mult, pro şi contra, repertoriul teatrelor lirice, în primul rînd al Operei române. Reţinem unele merite ale stagiunilor trecute, vădind o preocupare principială de a aduce la lumina rampei lucrări mai rar cîntate, de a îmbunătăţi calitatea distribuţiilor. Dar configuraţia actuală a repertoriului nu reprezintă — şi nici nu am dori-o — o finalitate, atîta timp cît circulaţia titlurilor se rezumă încă pe experienţele stagiunilor din ultimele decenii. Opera românească are încă numeroase creaţii prea puţin cunoscute marelui public. Ceea ce s-a făcut în acest domeniu aparţine încă începuturilor, nu epuizează resursele de care dispunem. Iar repertorial universal aşteaptă impunerea unor titluri care desigur pot susţine viabilitatea unei stagiuni, fie lirice, fie de balet, mai ales în condiţiile unei generaţii de interpreţi a căror valoare a fost cu prisosinţă demonstrată.

Misiunea artistului contemporan este de a se situa în avangarda societăţii în care trăieşte, de a deveni un exemplu, o călăuză pentru cel care îi primeşte munca. Cheia de boltă a efortului său este tocmai rolul pe care îl îndeplineşte în educarea publicului. Niciodată superficialitatea, soluţiile pripite, convenţionalismul, izolarea, negarea specificului naţional, nu au adus lauri. Nu am putea de asemenea trasa deosebiri în privinţa responsabilităţii fiecăruia, diferenţiate de locul pe care îl ocupă în viaţa muzicală. Orice acţiune, din care lipseşte finalitatea, se reflectă în relaţia interpret, creator, public, cu consecinţe regretabile. Indiferent de modalitatea manifestării, contribuţia fiecăruia este esenţială, necesară efortului comun. Compozitorul, dirijorul, interpretul, prin mijloacele directe de creaţie, muzicologul şi criticul prin cele ale informării şi explicării, au mereu noi probleme ce tind spre acelaşi obiectiv. Să nu subapreciem aici importanţa tiparului, a discului şi, mai ales, a emisiunilor de radio şi televiziune, căci toate aceste elemente constituie căi de legătură între artă şi om. Fără această întrepătrundere nu se poate concepe progres în cultura muzicală a unui popor.

Pentru toţi, începutul de stagiune poate însemna un posibil pas înainte, cucerirea unor noi valori, dacă sîntem conştienţi de importanţa fiecărei contribuţii, ce se asamblează într-un tot, reprezentînd climatul spiritual al poporului nostru. Cu mai bine de trei decenii în urmă, maestrul Mihail Jora nota într-o cronică cuvinte simbolice, extrem de actuale pentru zilele noastre : „Orice om gospodar se arată grijuliu cu soarta muncii lui, iar cînd această muncă reprezintă nu numai un cîştig personal ci icoana însăşi a puterii artistice a unui popor, truda de a o înălţa se impune, firește, cu nemărginită grijă".

Gr. C.

VIAŢA MUZICALĂ

David Oistrah

Stagiunea 1971—1972 a fost deschisă la Filarmonica „George Enescu" printr-un concert dat în Sala mare a Palatului.

Prezenţa, ca solist, a lui David Oistrah i-a comunicat concertului un interes artistic deosebit.

Prima piesă din program, *Uvertura festivă* de Sigismund Toduţă (o lucrare mai veche, din 1959) debutează, curios, prin... tristeţe *(Andante molto sostenuto e mesto)* ; o tristeţe accentuată de acordurile prelung ţinute ale trompetelor care nu au reuşit să cînte din capul locului ireproşabil. După aceea muzica a devenit dinamică, plină de vigoare, nuanţe realizate de dirijorul Mircea Cristescu cu succes. În relief avantajos a fost pus şi caracterul succedent al mişcării, de joc românesc.

A urmat concertul pentru vioară şi orchestră de Beethoven. Intrarea în scenă a reputatului violonist sovietic a fost salutată cu o călduroasă manifestare de simpatie. La 63 ani, David Oistrah îşi menţine cu fermitate, aşa cum am putut constata, poziţia sa printre cei mai mari violonişti ai lumii. Atacul său este energic şi sigur. Cîntul său a vădit o olimpiană ţinută, o gravitate şi căldură în perfectă concordanţă cu muzica magistralei lucrări. Cadenţa a fost redată cu o bravură juvenilă. Larghetto, un adevărat cîntec de dragoste, expus fără expansiuni zgomotoase ci cu contenenţă şi distincţie, cu o interiorizare de mare sensibilitate a lăsat loc Finalului, pentru care interpretul a pus în joc toată forţa sa leonină ; a fost redat impetuos şi cu o mare strălucire. Întreaga interpretare a mers, ca tonalitate emoţională, în crescendo.

Am gustat din plin Preludiul de Reger oferit apoi în supliment. A fost ca un Bach modernizat, scris cu libertăţi îndrăzneţe, tipic regeriene, prezentat de interpret cu o rigoare şi o măiestrie demne de toată admiraţia.

Să relevăm cu acestea acompaniamentul atent, precis, al lui Mircea Cristescu, surdina imprimată orhestrei şi atmosfera creată ulterior în Simfonia a II-a de Brahms — una din preferinţele sale — cu care a încheiat concertul.

★

David Oistrah a dat, două zile mai tîrziu, un recital la Ateneu. În program : Mozart, Bartok, Brahms. Interpretul a adus în lumina audiţiei cele 12 Variaţiuni pe tema cîntecului „La bergère Célimène" de Mozart. Lucrarea, destinată de Mozart primilor săi elevi vienezi, ne-a oferit prilejul să apreciem o melodică simplă, fluentă care sub degetele violonistului a apărut în forma-i cea mai directă, mai agreabilă. Oistrah ne-a făcut să recunoaştem stilul mozartian — să-i spunem, savant — al scriiturii, în cea de a şasea variaţie, cu imitaţiile-i interesante şi într-a opta, cu contrapunctul ei strîns. În a noua, dar îndeosebi în a zecea variaţie, cîntul a fost de un lirism sincer şi pătrunzător.

În contrast cu această „îmbăiere" melodioasă mozartiană : Sonata I-a pentru vioară şi pian de Bartok. Am

ascultat prima oară această sonată în 1924, interpretată, în sala Sindicatului ziariştilor din Bucureşti, de către George Enescu şi Bela Bartok. Ce fericită colaborare ! Lucrarea ne-a apărut totuşi, la acea epocă, din pricina sonorităţilor ei mai aspre, destul de rebarbativă. Ne amintim de George Enescu care se străduia să o redea cît mai cursiv, în vreme ce autorul ei, la pian, lua cîte patru note alăturate deodată... Au trecut zeci de ani (47 !). De data aceasta, totul ni se părea natural, cromatismul bartokian nu mai violenta nimic, căci senzaţiile de ordin auricular sînt cele mai... educabile.

Am savurat astfel pasionatele momente lirice, ca de pe plaiuri, tipic transilvănean, sublimate cu artă de compozitor precum şi sonorităţile a căror fluiditate, subtil realizată de interpret în Allegro iniţial, ne-au dus cu gîndul la impresionismul debussyst. Excelent redate momentele folclorice puternic afirmate în Adagio, dar mai ales în Final, cu ecouri de dansuri apăsate specifice jocurilor fecioreşti de peste munţi. Oistrah a înfăptuit totul cu o uşurinţă suverană dovedind o vitalitate, competenţă şi comprehensiune interpretativă care ne-a impresionat profund.

Întreaga parte a doua a programului : Brahms. Sonata I-a, în sol major a fost redată, cu o frazare excepţional de cursivă, cu noblеţe şi în cel mai autentic stil, fiind dominată de melodia *Cîntecului ploii* (Regenlied) care îi stă la bază. Oistrah a imprimat primei mişcări o ritmică precisă şi o pronunţată nostalgie romantică celei de a doua (Adagio), încheind sonata cu moderaţia cerută, nu fără o anumită melancolie, stîrnind admiraţia noastră pentru muzicalitatea cu care a cîntat.

Ne-am bucurat să ascultăm apoi acel *Allegro* scris de Brahms cu ocazia unei aniversări a celebrului violonist Joachim. (Cu acel prilej Brahms a colaborat, cum se ştie, cu Schumann şi Albert Hermann Dietrich. Fiecare a scris atunci cîte o mişcare constituind astfel o sonată omagială. Din păcate, celelalte două mişcări s-au pierdut).

Înfocatele *Dansuri ungureşti* de Brahms au încheiat un recital la succesul căruia minunata pianistă Frida Bauer, a avut o contribuţie egală, ea dispunînd de o tehnică superior elaborată, de un înalt simţ al valorilor, de o rafinată înţelegere a stilului în care se cerea executată fiecare lucrare.

Suplimente din Beethoven (finalul din Sonata a 8-a) şi Debussy (Fata cu părul bălai) au arătat în plus, arta magnifică a celor doi interpreţi.

Oistrah rămîne unul dintre cei mai de seamă violonişti ai timpului nostru.

Pianista Barbara Grajewska

Filarmonica a iniţiat noua stagiune camerală cu recitalul pianistei poloneze Barbara Grajewska. Tînăra interpretă a prezentat un program de un real interes artistic, cu lucrări de Brahms, Ravel, Chopin, ceea ce explică afluenţa deosebită a publicului.

Distinsă cu diplome atît în patria sa (la Concursul internaţional de pian „Chopin" de la Varşovia cît şi la Concursul internaţional de la Geneva), Barbara Grajewska desfăşoară o vie activitate concertistică în patria sa şi peste hotare.

Sprijinindu-se pe o tehnică pianistică elaborată cu îngrijire şi dispunînd de un indiscutabil simţ muzical, a dat o interpretare de remarcabilă ţinută artistică programului ales. Fiecare dintre autorii menţionaţi au fost reprezentaţi prin piese de exigenţă deosebită, definitorii pentru capacitatea interpretativă a oricui le atacă.

Sonata a III-a de Brahms a fost înfăţişată, în prima parte, cu vigoare juvenilă, cu o energie afirmată puternic (nu numai aici, dar şi în restul programului). Momentele patetice nu au fost nici ele neglijate. *Andantele* a fost prezentat cu nostalgia tipic brahmsiană a unui cîntec de dragoste iar *Scherzo* cu o fantezie înaripată. Cea mai atrăgătoare parte a sonatei rămîne celebrul *Intermezzo* care a fost redat cu expresia dramatică a unei despărţiri de dragoste, vădind, prin nuanţele de colorit pianistic aduse în joc, sensibilitatea gingaşe a interpretei.

Tripticul ravelian *Gaspard al nopţii* avea să solicite de la Barbara Grajewska un stil diferit. Este vorba în primul rînd de tehnica propriu-zisă, cu desene pianistice şi înlănţuiri armonice specifice scriiturii compozitorului şi pe care interpreta a dovedit că le stăpîneşa bine. Accentuînd trăsăturile ce dau impresia de „lichiditate" în *Ondine,* de tragism obsedant în *Spînzurătoarea* şi de mobilitate halucinantă în *Scarbo,* Barbara Grajewska se va integra şi mai bine stilului reclamat de aceste incomparabile imagini muzicale.

Cum era natural, în partea a doua a programului : Chopin. Nota dominantă a interpretării a fost aceea de vitalitate pe care tînăra artistă a imprimat-o muzicii marelui romantic. Dincolo de aceasta am apreciat profunzimea şi bunul gust al nuanţelor aduse în *Fantezia în fa minor,* severitatea şi caracterul apăsător din *Poloneza în fa diez minor,* graţia şi gingăşia *Valsului în la bemol major* precum şi volubilitatea şi pe alocuri dramatismul cu care a redat *Scherzo în si bemol minor.*

La 25 de ani, Barbara Grajewska are de partea sa temelia unui serios meşteşug pianistic şi o înţelegere a muzicii care îi vor deschide calea unor succese crescînde.

Spectacolul surorilor Kessler

De mulţi ani, gemenele Alice şi Ellen Kessler s-au făcut cunoscute prin spectacolul lor prezentat pe scenele cele mai diverse, dar îndeosebi ale teatrelor de varietăţi, precum şi prin apariţiile lor la televiziune. Ele au debutat de timpuriu, cînd abia aveau cincisprezece ani, la Palladium din Düsseldorf, apoi la Lido şi la Olympia, în Paris, după care au apărut la New-York, Londra, Roma, etc. etc.

Surorile Kessler cîntă şi în acelaşi timp dansează acompaniate de o foarte redusă formaţie instrumentală : pian, două chitare şi baterie.

Ele realizează un spectacol, aşa zisul *show.*

La 34 ani — ceea ce pentru o dansatoare reprezintă indiscutabil o oarecare vîrstă — surorile Kessler se afirmă în scenă cu suplеţe şi graţie, favorizate de o sveltеţe şi plasticitate native. Excelente ritmiciene, ele dispun totodată şi de voci clare şi juste ca şi de o dicţiune şi pronunţie corectă în mai multe limbi, cu deosebire în italiană. Fuziunea, am zice simbioza, dintre dans şi muzică este ireproşabilă, cele două interprete mişcîndu-se şi cîntînd sincron. Mişcările lor dansante se desfăşoară simetric ; o simetrie bilaterală, ca în oglindă. Totul a apărut bine articulat şi reglat cu minuţiozitate. Bineînţeles, de-a lungul spectacolului surorile Kessler împlinesc şi unele roluri individuale, dialoghează cu spectatorii după reţeta practicată astăzi de mai toţi interpreţii acestui gen de spectacol (uneori i-au suit chiar pe scenă, prilejuind momente umoristice).

Aşa zisele dansuri au constat însă cu deosebire în paşi bătuţi pe podium în ritmul muzicii, cunoscutele *step*-uri în care însă dansatorii de culoare sînt cei imbatabili. Au fost şi unele evoluţii dansante mai diversificate, care însă nu au depăşit cu nimic mişcările dansante obişnuite ce sînt de văzut aproape în fiecare seară pe micile ecrane de pretutindeni. O pantomimă, cînd „fetele" au apărut deghizate în clovni, ca odinioară cînd erau „bambine", precum şi primul lor cîntec interpretat ca şcolăriţe, au completat programul. Interpretele au făcut şi o demonstraţie de *play-back,* justificînd necesitatea folosirii acestui procedeu în vederea unei cît mai bune sonorizări a coloanei sonore cu cîntul şi dansul în faţa microfonului.

Este de arătat însă, cu părere de rău, că repertoriul a apărut cît se poate de desuet și banal și că în afara unui *blues* de oarecare tonalitate emoțională și a arhicunoscutei șansonete *Et maintenant* (lansată de Bécaud) nu am aflat nimic de interes muzical, nimic care să genereze cît de cît un fior artistic ; cu atît mai mult cu cît caracterul automatic, prin forța lucrurilor al majorității „numerelor" în care cele două surori evoluează stereotip, executînd, muzical și coregrafic aceleași lucruri, nu e de natură să miște, să emoționeze.

Să mai arătăm cu acestea, că mica formație a cîntat îngrijit, echilibrat, corect, fiind uneori dublată și întărită de o înregistrare electronică anterioară, a unei formații mai ample.

J.-V. PANDELESCU

DIN ȚARĂ

Festivalul „Cibinium" 1971

Inițierea în urmă cu patru ani a Festivalului „Cibinium" a rezultat din dorința sibienilor de a comunica periodic (festivalul este anual) printr-o imagine culturală sintetică și reprezentativă, preocupările și realizările forțelor spirituale ale orașului și împrejurimilor sale, în procesul lor de dezvoltare artistică. Este o acțiune menită totodată să proiecteze tot mai accentuat în circuitul gîndirii artistice naționale potențele specificului spiritual al zonei ; este o acțiune nu mai puțin menită să genereze un climat de emulație culturală pe linia celor mai frumoase împliniri ale tradiției artistice locale.

După cum se știe, Festivalul nu urmărește un profil strict determinat ca genuri de manifestări, optînd pentru un caracter mozaicat al agendei, în desfășurarea căreia își dau întîlnire culori etnografice, momente poetice și teatrale, dezbateri artistico- educative, seri muzicale, acțiuni turistico-culturale ș.a.m.d. Sînt mobilizate în acest scop toate forțele artistice ale județului, profesioniste sau de amatori, sînt solicitate bineînțeles și participări artistice din țară, al căror răspuns poate nu întotdeauna a corespuns pînă acum cu promptitudinea și bunăvoința pe care și le-ar fi dorit sibienii.

Așadar cu o structură ce permite multă mobilitate fanteziei organizatorice, Festivalul „Cibinium" a urmărit pe acest fond oarecum caleidoscopic să imprime însă fiecăreia dintre ediții și o anume problematică artistică centrală. Folclorul, teatrul, muzica, iar anul acesta, literatura, sînt temele majore ale edițiilor sibiene. Desfășurată între 5—12 septembrie, ediția „Cibinium 1971" și-a orientat prin urmare preocupările principale de analiză și dezbatere, spre fenomenul literar românesc contemporan, opțiune tematică căreia Sibiul i-a adus ca justificare atît argumente artistice de ordin tradițional cît și aparținînd vieții literare actuale a zonei (cenaclurile de scriitori de la Sibiu și Mediaș, perspectivele umaniste deschise orașului prin înființarea de cîțiva ani la Sibiu a unei facultăți de filologie și istorie, etc. ...). În conformitate cu obiectivul propus, sesiunea științifică a festivalului a luat în discuție probleme de tipul : *poezia românească contemporană ; prezențe transilvănene în literatura română ; regional, național și universal în literatură și artă ; literatura și arta în slujba educației comuniste a copiilor și tineretului patriei noastre* — dezbateri a căror importanță istorico- estetică s-a asociat uneori cu prețioase contribuții privind obligațiile cultural-educative ce revin oamenilor de artă în munca lor de îndrumare a tineretului. De pildă, în cadrul simpozionului *Literatura și arta în slujba educației comuniste a copiilor și tineretului patriei noastre*, printre altele, secretarul muzical al Filarmonicii din Sibiu, Toma Tohati a afirmat — pe baza unor sondaje pe care instituția sibiană le-a efectuat în această primăvară în colaborare cu Academia Română — faptul că prezența tineretului la concertul simfonic reprezintă în medie cca. 50% din public. Pornind de la această constatare vorbitorul a precizat apoi că, raportat la anii anteriori, ultima stagiune a constituit însă un regres în ceea ce privește interesul tineretului față de sala de concert. Iată de ce Filarmonica și-a propus pentru viitor o colaborare mai riguroasă cu școlile din oraș, o pronunțată intensificare a muncii de educație muzicală.

Un alt colocviu adresat tinerilor, colocviu de esență profund educativă, l-a constituit și dezbaterea pe tema : *Prin muncă înfrățită, în slujba patriei noastre dragi.*

În afara colocviilor, agenda a cuprins recitaluri de poezie, un concurs interjudețean de tineri recitatori pe tema *Înfrățiți cîntăm patria și partidul*, spectacole de teatru sau păpuși (*Povestea Dulgherului și-a prea frumoasei sale soții* de Radu Stanca, *Pui de om* — în versiune germană și română de Victor Eftimiu, *Rugul* de Octav Măgureanu). De asemenea, s-a stimulat și determinat nașterea unor noi locașuri de cultură, precum prima bibliotecă sătească model din țară, deschisă la Sălișteș, sau Muzeul „Gheorghe Lazăr" la Avrig.

Mai timid promovată în ediția actuală, comparativ cu anii anteriori, muzica s-a prezentat în agenda 1971 prin cîteva programe cultivînd fie cîntecul patriotic și de mase, fie genurile vocal-simfonic sau cameral, fie literatura de orgă. Prioritatea a deținut-o creația muzicală națională (*Triptic Sibian* de Gheorghe Șoima, oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, etc. ...). Au fost solicitate în acest scop majoritatea forțelor interpretative sibiene : Orchestra filarmonicii, Corul Bach, Corul Gh. Dima, Ansamblul Casei Armatei, muzicienii Fr. X. Dressler, Gheorghe Șoima, Ion Arsin, Sandu Iorgu, precum și prezența formației bucureștene de instrumente vechi, condusă de Ludovic Baci, cu un program de muzică veche transilvăneană. Cu nobile intenții etico-artistice, manifestările muzicale din acest an indică totuși pentru viitor prezența unui mai judicios echilibru în solicitarea forțelor profesioniste și de amatori, o colaborare artistică cu rezultate mai reprezentative pentru activitatea muzicală a orașului de astăzi, așa cum o cere tradiția, așa cum o cere exigența fenomenului cultural al zilelor noastre. Binevenită ar fi, de asemenea, o orientare repertorială, un orizont mai larg deschis calității, valorii certe din creația muzicală națională și universală ; binevenită ar fi totodată o programare de manifestări care, indiferent de gen, să îmbine fără concesii, într-o armonioasă conviețuire, nobile criterii etico-educative, forță de comunicare expresivă, o înaltă realizare artistică. Numai în asemenea condiții se poate atinge o superioară vibrație a sensibilității auditoriului și festivalul va răspunde cu adevărat imperativelor majore cultural-educative ale vremii noastre, nu prin acțiuni ce pot atrage după sine impresia de formalism și tocmai de aceea lipsa rezonanței dorite.

Afirmîndu-și un accentuat caracter artistico-patriotic și totodată de largă accesibilitate, ediția recent încheiată a Festivalului Cibinium, în eterogenitatea alcătuirii ei, ne îngăduie cîteva concluzii. În primul rînd rezultatele cele mai merituoase le situăm pe de o parte în sfera dezbaterilor culturale, pe de alta în valorificarea potențialului folcloric al zonei, festivalul din acest an lărgindu-și mult aria de cuprindere a artei populare din județ. Olărit, obiceiuri de nuntă, port popular, pictură pe sticlă, dansuri, cîntece sau poezie populară, formații instrumentale caracteristice ale zonei precum fluieraș și sau fanfare etc. ... valorificate pe întreaga desfășurare a festivalului,

ne-au dăruit nouă, spectatorilor, momente pline de vibrație, demonstrînd o dată în plus frumusețea unei arte etnografice impresionant de colorate, de sugestive și pline de vigoare, o artă a cărei specificitate, personalitate, pornește din colaborarea spirituală de veacuri a locuitorilor acestor meleaguri : români, germani și maghiari. Nu uit de asemenea momentele de calitate artistică ale spectacolului folcloric oferit la încheierea ediției, de formațiile artistice de amatori din județ, dintre care sublinieri aparte revin grupului vocal din Veștem, fluieraşilor din Sadu, formației săsești de dans din Șura Mică.

Împlinindu-se 50 de ani de la înființarea U.T.C., ediția de anul viitor a Festivalului Cibinium și-a definit încă de pe acum intențiile omagiale dedicate acestui eveniment. Susținută de experiența celor patru ediții de pînă acum, și nu mai puțin de entuziasmul și capacitatea oamenilor de cultură sibieni, ea se prefigurează în consecință cu semnificații de deosebită importanță națională, atîta vreme cît problema centrală o va constitui educația culturală și cetățenească a tineretului nostru sub semnul celor mai nobile idealuri umane.

TEODORA ALBESCU

„Bărbierul din Sevilla" pe scena Teatrului muzical din Brașov

Reprezentația cu *Bărbierul din Sevilla* a colectivului Teatrului muzical brașovean a fost cît se poate de spumoasă. Ritmul acțiunii, o cavatină neîntreruptă, vîrtejurile de culoare, de spirit, au fost în mare parte redate ; spectatorul sesizează conturarea prospețimii, a spontaneității muzicii lui Rossini. George Pialoga a făcut un mucalit Don Basilio, nemizînd pe comicul de situație, pe mimă, ci mai mult pe burlescul muzicii ; glasul său puternic, rotunjit, fără asperități, i-a permis jocul nuanțelor, distincția lor. Dimpotrivă, baritonul Honorius Zaharescu și-a conceput personajul, Figaro, teatral. A reușit un bărbier mai mult activ, mobil, prompt, decît ingenios. Destul de inegal Petre Branco, în contele Al-

maviva ; doar către sfîrșitul actului II, apoi în utimul act, a căpătat tonul lejer al operei bufe. La fel, Jean Penciu, prea puțin expresiv în Don Bartolo, mai mult schițînd decît împlinind ridiculizarea personajului, apoi Margareta Moga, abia spre finele spectacolului și-a sensibilizat și dinamizat jocul. Realizarea Rosinei însă, datorită sopranei Cornelia Angelescu, solistă a Operei române, a fost ca o inoculare de prospețime, de vioiciune. O permanentă improvizație a jocului scenic, o racordare la regia spectacolului brașovean, atacul spontan, dialogul spiritual, au fost vizibile de la prima apariție a acestei tinere și talentate interprete. Într-un evident progres vocal, vizînd acuratețea, limpezimea emisiei, Cornelia Angelescu prezintă o Rosină delicată dar, în același timp, plină de temperament, de vitalitate. Notăm acutul egal strălucitor al vocii sale, agilitatea, frazarea tipică stilului italian, cîștigarea certă a unui timbru dulce, eliminarea oricărei dificultăți în respirație.

La teatrul muzical din Brașov în *Bărbierul din Sevilla* interpreții au făurit un spectacol tipic clarității și tinereții rossiniene ; chiar cu deficiențele regizorale, cu momentele de nesincronizare dintre soliști și orchestră, pe alocuri exagerarea ritmului — certele calități nu au fost umbrite.

SMARANDA OȚEANU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Prestigios succes al muzicii ușoare românești la „Festivalul cîntecului" din Malta

Interviu cu compozitorul George Grigoriu

La puțin timp după ce presa ne aducea vestea strălucitei reușite de la Concursul Internațional de la Knocke (Belgia), unde solii muzicii ușoare românești și-au adjudecat Cupa continentului — revenindu-le prin departajarea finală și Cupa intercontinentală preluată în 1971 de Europa, după mai mulți ani de supremație a continentului american — iată că o altă confruntare de prestigiu, al III-lea Festival și Concurs al cîntecului din Malta, vine să certifice și să laureeze prezența interpretării, a creației românești de muzică ușoară în contextul valorilor genului. Spre a estima la justă valoare importanța unei asemenea afirmări, să amintim participarea la acest Festival a unor țări (19 la număr) cu serioase tradiții muzicale — în afară de țara gazdă au luat parte Italia, Franța, Spania, Grecia, Marea Britanie (Anglia, Irlanda, Scoția), Olanda, Suedia, Norvegia, Finlanda, Statele Unite ale Americii, etc. — națiuni reprezentate în unele cazuri de soliști deja acreditați pe plan internațional, între care să-i menționăm doar pe Annarita Spinacci (Italia), Gérard Laiany (Franța), Les Carlton (Barbados), Dany Doyle (Irlanda).

Privitor la unele detalii ale desfășurării concursului ne-a informat compozitorul George Grigoriu, reprezentant alături de Margareta Pîslaru, al României, membru în juriu, dirijor al pieselor interpretate de solista noastră, în acest context, și concurent — premiat — pe linie de creație.

— Ce ne puteți spune despre derularea propriu-zisă a concursului, despre formula sa de organizare ?

— Divizată în două secții distincte — de creație și de interpretare — confruntarea a cuprins mai întîi o fază preliminară ce a avut loc în primele două seri ; i-a urmat într-a treia seară faza finală în care și-au disputat distincțiile cîte 10 țări în fiecare secție, România figurînd ca finalistă atît în concursul de interpretare, cît și în cel de creație. Apoi au fost acordate cele 19 voturi secrete ale juriului muzical ca și cele ale juriului presei (13 membri) care au stabilit, separat, palmaresul. Premiul Internațional al Presei i s-a decernat Margaretei Pîslaru, luîndu-se în considerație atît interpretarea melo-

diei populare *Țarina* (într-un aranjament orchestral semnat de Richard Oschanitzky), ca și a piesei mele intitulate *Tam ram pam pam,* scrisă special pentru acest concurs pe textul colaboratorilor mei apropiați, Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. Este poate, interesant, pentru cititorii acestor rînduri, să evoc din emoțiile pe care le-am trăit, Margareta și cu mine, în momentele votării rezultatelor : după trierea buletinelor la concursul de interpretare, se aflau la egalitate trei țări, România, Franța și Italia. La un al doilea tur de scrutin Italia a fost eliminată, rămînînd doar România și Franța. Al treilea tur de scrutin, ce a coincis cu momentul de maximă încordare pentru noi, a desemnat drept deținătoare a amintitului premiu pe Margareta Pîslaru, reprezentanta ROMÂNIEI.

— *Cum a evoluat concursul de creație ?*

— Și aici punctajele au fost „strînse", întrecerea foarte disputată... S-au distanțat, în finală, trei țări — Grecia, Franța și România — care au obținut premiile în această ordine. Cîntecul meu, al cărui titlu l-am pomenit mai sus, este un vals antrenant, optimist, cu un desen melodic foarte simplu și accesibil. Se pare că fluența, cursivitatea lui melodică, a fost binevenită într-un context din care n-au lipsit cîntecele ce impuneau ateației specialistului multiple probleme de factură armonică, orchestrală, interpretativă — piese de altfel foarte interesante și scrise cu mult meșteșug, dar poate cam greoaie, prea încărcate pentru genul de muzică propriu unei ambianțe festivaliere. Cîntecul meu a reușit să dispună sala încă de la primele sunete și mai mulți melomani care îl auziseră la repetiții îl fredonau în zilele premergătoare concursului. Probabil,apreciind ca un fapt pozitiv sinceritatea inspirației lui melodice, a fost propus și desemnat pentru premiul acordat.

Îmi permit să consider un aspect nu mai puțin important decît reușita însăși din cadrul concursului, invitația adresată nouă de a participa la cel de al XIII-lea Concurs și Festival de muzică ușoară din Chile — *Viña del Mar.*

— *Cum apreciați în genere nivelul și ambianța Festivalului din Malta la care ați luat parte ?*

— Un spirit de deferență, colegialitate și solicitudine între membrii juriilor, între componenții orchestrei și soliștii concurenți, o ținută de înaltă profesionalitate a concursului. Interesul pentru clasificare în palmares s-a arătat deosebit, avînd în vedere că celor premiați li se face o mare popularitate în țările respective — ei înregistrează discuri ce sînt foarte cerute. În discuțiile purtate cu reprezentanții diferitelor țări, aceștia și-au manifestat interesul pentru muzica românească, pentru bogata noastră viață muzicală.

Interviu realizat de
FLORIAN LUNGU

RECENZII

„Orașele muzicii"

de George Sbârcea

Muzician și om de cultură, de o deosebită prestanță, George Sbîrcea a contribuit, în ultimele decenii, cu numeroase lucrări la dezvoltarea literaturii muzicale românești. Sub tiparul Editurii muzicale a Uniunii compozitorilor, de-a lungul anilor, autorul a evocat, cu un talent literar nuanțat, sensibil, figuri de mari muzicieni sau însemnate evenimente artistice. Iată un nou volum, purtînd un titlu simbolic : *Orașele muzicii.* Poate pentru cititorul care nu a urmărit „tele-serialul" susținut de George Sbîrcea, începînd din 1966, numele dat cărții să aibă o rezonanță neașteptată. Dar spectatorul emisiunilor de televiziune semnate și prezentate de George Sbîrcea își reamintește cu plăcere de fantezistele călătorii prin diferite orașe ale lumii, în care muzica ocupă un loc aparte. Filme, fotografii, imprimări celebre dădeau o dinamică remarcabilă acelor emisiuni. Nu ni le-am fi imaginat într-o ipostază literară, deși nu de puține ori, ecoul cuvintelor rostite se păstra în amintirea spectatorului. Transpunerea emisiunilor într-un volum, implica bine-înțeles găsirea acelor modalități specifice, care să suplinească factorul audio-vizual. George Sbîrcea o reușește într-un fel neașteptat de simplu, datorită valorii neexploatate anterior a textului. Pe alocuri, în puncte ce nu trăiau decît prin sunet și imagine, unele completări se adaugă — după mărturisirea autorului — textului inițial, fără a schimba însă echilibrul general al expunerilor. Deși tentația unei amplificări era justificată, George Sbîrcea păstrează dimensiunile microportretului, construindu-și schițele pe relatări succinte și pe comentarii nu lipsite de fantezie poetică. Capitolele ne apar asemenea unor lungi scrisori de călătorie, sugerînd, prin notările fugitive, ambianța unui jurnal de impresii. Ceea ce din punct de vedere al scrierilor despre muzică apare ca o soluție viabilă, agreabilă la citit, fără a face concesii pretențiilor unui stil de accesibilitate. Nume celebre, tot atîtea celebre locuri și memorabile evenimente își găsesc făgașul geografic și istoric potrivit, dezvăluind uneori ipostaze pe care nu le bănuiai. Aria geografică, investigată prin popasuri prelungite, dă o importanță deosebită Italiei — Roma, Neapole, Veneția, Milano — și culturilor muzicale ale Europei centrale — Viena, Salzburg, Leipzig, Hamburg, Dresda, Praga, Varșovia. Se adaugă acestor denumiri de rezonanță, cele ale unor mari metropole, majoritatea capitale de primă mărime : Paris, Londra, Stockholm, Helsinki, New York, Tokio. În fine, încheierea volumului — o primă serie a unei suite mai lungi ce va apărea — aduce în rîndul „orașelor muzicii" și Bucureștiul, orașul devenit astăzi gazdă a Festivalului și Concursului internațional „George Enescu", subliniind în scara valorilor culturii contemporane o permanență românească firească.

Poate că din dorința de a da volumului consistență literară, în primul rînd, autorul și editorii au evitat prea mult valențele ilustrației prin imagini. Selecționarea celor cîteva fotografii păstrate în volum nu are darul de a completa armonios relatările. Condiția grafică, adăugată acestui număr prea restrîns de ilustrații, ne face să regretăm o prezentare ce ar fi putut ajuta consistent la urmărirea informațiilor, prin fotografii, schițe de hărți ale monumentelor muzicale. Numai astfel, cartea aceasta, atît de interesantă prin conținutul ei, ar fi devenit și un *ghid* pentru cel care pentru prima dată ar poposi pe meleagurile orașelor despre care s-a vorbit. Ceea ce, după cîte se înțelege din cuvintele lui George Sbîrcea, este unul din scopurile propuse de autor cititorului.

Gr. C.

„Dirijori şi orchestre"

de Eugen Pricope

Îmi era cunoscut din scrierile sale anterioare farmecul stilistic al lui Eugen Pricope, pendulînd între savuros şi pedant, fabulos şi sarcastic, pasionat şi distant. Mă atrăgea deopotrivă ştiinţa alcătuirii frazei, încărcătura de date ce o conţinea şi măiestria cu care echilibra întregul edificiu muzicologic. Am aşteptat cu nerăbdare ultimul volum semnat de el, cu nerăbdarea confirmării peste ani a unor calităţi descoperite anterior, cu certitudinea că *Dirijori şi orchestre* va umple un gol în literatura autohtonă.

Tentaţia unui asemenea subiect este irezistibilă, mai ales pentru autorul care cunoaşte dinăuntru multiplele probleme ce se ridică în faţa celui de pe podiumul şefului de orchestră — de pedagog, artizan, arhitect, de muzician în primul rînd — cît şi în faţa ansamblului chemat să realizeze echivalenţe sonore cît mai apropiate de sensibilitatea, gîndirea şi maniera contemporanilor autorului şi a noastră.

Multitudinea datelor, a informaţiilor, spectaculoasa şi deseori imprevizibila evoluţie în timp a celor două elemente generatoare de frumuseţi sonore cuprinsă în partituri : dirijor şi orchestră, i-au impus lui Eugen Pricope acceptarea deliberată a modalităţii caleidoscopice — o aparentă renunţare la arhitectura riguroasă în faţa avalanşei de figuri remarcabile ce-i năpădesc memoria şi-i fură condeiul. O lectură atentă, o revenire, meditaţia pe care ultimele file o pretind cititorului, spulberă această mult prea comodă apreciere.

Eugen Pricope îşi alcătuieşte volumul prin abordarea unei unice idei din unghiuri diferite, idee atît de plastic surprinsă de Toscanini şi atît de sugestiv expusă de autor drept motto al cărţii : „Nu vă uitaţi la bătul ăsta stupid din mîna mea ! Nici eu însumi nu ştiu ce face. Dar simţiţi — simţiţi ce vreau. Încercaţi să înţelegeţi !"

Este vorba de muzică, de marea muzică ce ia naştere din îndelungi eforturi, din acerbe căutări, din rătăciri trecătoare şi regăsiri, din plenitudinea certitudinilor.

Un prim aspect pe care lectura îl trădează este cel istoric. Eugen Pricope porneşte de la semnificaţiile şi implicaţiile pe care mîna le-a avut şi le are în evoluţia umană, parcurge secole marcate de prezenţa copleşitoare a unor personalităţi de talia lui Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Weber, Wagner, Strauss, a unor şefi de orchestră ce reprezintă puncte de referinţă în evoluţia artei dirijorale : Richter, Mottl, Levi, Nikisch, Weingartner, Scherchen, Toscanini, Enescu, Perlea, Silvestri, Celibidache, Georgescu, Ciolan, Stokowski, Bruno Walter, Furtwängler, Karajan, Barbirolli, Markevitch, Maazel, dovedindu-se un excelent portretist, un virtuoz al extragerii esenţei din existenţe alterate deseori de anecdotic şi fabulos.

Parcurgînd sub această prismă volumul *Dirijori şi orchestre* constaţi că diversitatea şi diversificarea, la care apelează autorul pentru creionarea unor diferite etape, au drept scop tocmai relevarea muzicii ca idee primordială, ca unic ideal, unică obsesie a tuturor celor care de-a lungul anilor s-au încrîncenat, cu efort vizibil sau distanţaţi, calmi sau nervoşi, explozivi sau sobri, să-i dea viaţă.

Impresionanta cantitate de informaţii pe care o cuprinde volumul, rod al unei îndelungi cercetări, a unei nemijlocite experienţe de şef de orchestră, conferă celor şase părţi şi o anumită tentă memorialistică. Eugen Pricope ştie cînd poate rupe firul mare al cărţii pentru a-şi aminti, ştie cînd trebuie să încălzească relatările austere, didactice, cu reflecţii personale, mustind de trăire ardentă, pasionată.

De aici deducem cea de a doua aspectare a ideii volumului : caracterul educativ, anecdotic, didactic şi profesional. Autorul face operă de pionierat adunînd între două coperţi cugetări ale unor figuri pentru noi devenite legendare, reconstituind viaţa de continuă muncă a meşterului Antonin Ciolan — pildă de dăruire, de devotament pe altarul artei — şi a multor altora, legînd peste veacuri nebuloasa începuturilor cu intuirea viitorului, meditînd la destinele creaţiei şi ale interpretării, instruind cu un ton niciodată doct, pedant, dar la un înalt nivel profesional.

Admirabilă ni se pare surprinderea Filarmonicii bucureştene, etapele definirii sale ca formaţie de valoare continentală, pelerinajul marilor şefi de orchestră ai lumii, sub cupola Ateneului dominată de figurile lui George Enescu şi George Georgescu.

Sîntem convinşi că *Dirijori şi orchestre* de Eugen Pricope va deveni, cu timpul, un volum de referinţă, un nelipsit tovarăş de meditaţie al melomanului şi al specialistului.

M. M.

CRONICA DISCULUI

Muzică populară din Maramureş

Electrecord a realizat o seamă de discuri cu muzică populară din diferite regiuni ale ţării, o adevărată geografie muzicală a cîntecului românesc.

Fiecare regiune are specificul său folcloric bine definit în ceea ce priveşte creaţia, de asemenea un anumit stil specific al interpretării. Maramureşului i-au fost consacrate două discuri cu doine, hore şi cîntece de nuntă, cu învîrtite şi „tropotite" caracteristice, legate toate de viaţa acestei regiuni, în vremea din urmă tot mai cercetată.

Cîntecele au îndeobşte un caracter vesel, optimist ; sînt cele ce se aud în zilele de sărbătoare cînd flăcăii şi fetele se adună să joace. Majoritatea cîntecelor de joc sînt legate de ceremonialul de nuntă : cîntece zise „de sărit" ca de exemplu *Joc bătrînesc „de sărit"* un cîntec vechi şi *„De sărit" de pe Mara* care este mai nou ; altele sînt „de învîrtit", *„De învîrtit a Nănaşilor"*. Sînt interpretate mai de regulă de solişti instrumentişti acompaniaţi de orchestra populară. Violonistul Gheorghe Stîngău îşi merită bine numele întrucît mînuieşte arcuşul, în chip foarte dexter de altfel, cu mîna stîngă, ca un adevărat virtuoz. El are un ton limpede, just şi redă cu simţire caracterul cîntecelor. Este de remarcat că aceste melodii de dans sînt vesele şi apăsate, bine marcate. Mai rar se strecoară o notă de regret, de melancolie, nu în muzică ci mai de grabă în versuri ca de exemplu în *Mireasă cununa ta.* Spune tînăra cîntăreaţă Titiana Mihai : „Mireasă de bună seamă / Dai cununa pe-o năframă / Dar năframa-i tare grea.../"

Cîntecele aşa zise „tropotite" au la temelie ritmul mărunt al acelor tropăituri specifice jocurilor oşăneşti : *Io-s oşan, făcut aşa* şi *Tropotita nănăşească.* Din punct de vedere intonaţional ele cuprind elemente arhaice — ceea ce le diferenţiază de alte regiuni ale ţării. Stilul arhaizant al muzicii este prezent şi în cîntecul *Vine vremea să mă duc,* pe care Gheorghe Turda îl interpretează cu o notă nostalgică.

Doina ca şi cîntecul lung maramureşan sînt bine reprezentate. Ele nu au totdeauna un pronunţat caracter de jale şi sînt cîntate deseori la instrumente, ca de exemplu *Cîntecul oilor,* care are şi perioade de mişcare şi veselie.

Folcloristul Mihai Pop susţine cu îndreptăţire că deseori sonorităţile unor instrumente (cum ar fi buciumul, atît de important în viaţa păstorilor) sînt preluate de interpreţii vocali. Vom cita în acest sens cîntecul *Leagănă-se frunza-n grui* pe care cîntăreaţa populară Angela Buciu îl redă cu accente de un răscolitor dramatism. O seamă de alte cîntece sînt din Ţara Oaşului, regiune vecină cu Maramureşul, ca de exemplu *Io-s oşan, făcut aşa,* au multă culoare locală. Acesta este cîntat de Ion Petreuş care se acompaniază la chitară, fiind de subliniat impostaţia specifică a interpretului, de un indiscutabil specific regional. Alte cîntece de joc sînt cu strigături,

spirituale uneori satirice, așa zisele „țipuriturí" descori improvizate.

Să arătăm că emisia specială a interpreților populari maramureșeni, sinceritatea accentului și naturaleţea expresiei conferă culegerii — 26 cîntece grupate în două discuri — întreaga lor autenticitate și originalitate. Orchestra George Vancu a încercat să respecte specificul local al muzicii. Prezentările folcloriștilor Mihai Pop și Harry Brauner, realizate cu discernămînt și competență, sînt traduse și în limbi străine — ceea ce asigură, în plus, difuzarea meritată a acestei muzici pe care și Béla Bartok a prețuit-o la justa ei valoare.

Înregistrînd treptat muzica diverselor zone etnografice ale patriei noastre, *Electrecord* va împlini un act de reală cultură, de păstrare și popularizare a creației și interpretării populare.

Tinere talente

Șerban Nichifor

Orchestra medicilor, a cărei rodnică activitate de promovare a muzicii simfonice a fost relevată în coloanele revistei noastre, a prezentat recent pe tînărul violoncelist Șerban Nichifor, elev în clasa a X-a a Liceului de muzică nr. 1 din București, care a cîntat Concertul în si bemol pentru violoncel și orchestră de Boccherini. Lucrarea, care ocupă și astăzi un loc de seamă în literatura acestui instrument, se distinge prin acel amestec de dulceață și grație, prin exigențele solicitate interpretului privind anumite figurații melodice și ritmice precum și anumite nuanțe rafinate.

Atacînd acest Concert, tînărul violoncelist a făcut un gest curajos, pe care l-am găsit, la audiție, ca avînd cu prisosință acoperirea necesară. Șerban Nichifor a cîntat cu elan tineresc în partea I-a (allegro moderato) dînd amploare primei teme expusă inițial de orchestră. Tema secundă a fost cîntată expresiv, cu un sentiment cald, dar fără exagerări iar cadența cu strălucire.

Partea a doua (adagio non troppo) a fost redată cu toată cantabilitatea cerută. Tînărul violoncelist are un vibrato moderat, o intonație justă, un ton catifelat.

În partea a treia (rondo) care aduce rezonanțe de dansuri populare italiene, Șerban Nichifor a vădit agilități deosebite, promptitudine în atac iar în cadență o reală bravură, concertul încheindu-se într-o atmosferă optimistă, sărbătorească.

La solicitarea ascultătorilor, solistul a prezentat în supliment cele două gavote din Suita a V-a de Bach pentru violoncel solo.

Aici este de relevat mișcarea justă în care acestea au fost cîntate, cu rezerva, totuși, că prima gavotă se cerea desfășurată într-un tempo egal, fără precipitări.

Tînărul violoncelist a dovedit că are mult talent ; se află pe un drum bun care îi cere însă o strădanie permanentă. Chipul serios în care s-a prezentat ne îndreptățește să credem că va duce la un liman însorit munca artistică și sarcinile pretențioase cărora s-a destinat.

J.-V. P.

PROFILURI

Madeleine Cocorăscu

La 6 august a.c. s-a stins din viață pianista și profesoara Madeleine Cocorăscu.

S-a născut în Botoșani, în iulie 1886, într-o familie în care muzica era cultivată cu pasiune. Mama pianistei era o bună muziciană care i-a lăsat cele mai puternice impresii muzicale din primii ani ai vieții sale.

Dovedindu-se un copil cu însușiri precoce, ea a fost apreciată de către celebrii pianiști Emil Sauer și Raoul Pugno care au ascultat-o cîntînd cu ocazia concertelor lor în București. După absolvirea liceului și a Conservatorului din București, unde a urmat cursul de pian cu Emilia Saegiu, Madeleine Cocorăscu a plecat la Viena pentru studii de perfecționare. La Conservatorul din Viena a studiat cu un mănunchi de iluștri profesori ca : Louis Thern, un elev al lui Liszt (pianul), Eusebie Mandyczewski (istoria muzicii), Grädener (armonia și contrapunctul), Von Perger (știința instrumentelor și muzica de cameră).

Absolvind Conservatorul din Viena cu calificativul „excepțional" la toate materiile, obținînd și Medalia de argint, Madeleine Cocorăscu se înscrie imediat după această strălucită absolvență la „Școala de maeștri" unde urmează cursuri cu Emil Sauer. Fiind distinsă cu premiul I de onoare, pianista rămîne la Viena în continuare, pentru pregătirea unor recitaluri, sub supravegherea maeștrilor Emil Sauer și Louis Thern.

Primele manifestări muzicale în fața publicului vienez au fost deosebit de bine primite. Cei mai exigenți critici din acea vreme, începînd cu Iulius Korngold, au fost entuziasmați de puternicul talent al pianistei românce, considerînd-o „o revelație" pentru viața muzicală de atunci *). Imediat după aceste răsunătoare succese, Madeleine Cocorăscu a primit angajamente pentru turnee de concert, dar pianista noastră a renunțat la ele pentru a se întoarce cît de curînd în patrie : dorul de țară și de familie, primul război mondial care începuse, au fost motive preponderente...

Revenită în România, Madeleine Cocorăscu desfășoară o susținută și foarte apreciată activitate solistică. Ală-

*) Diplomele excepționale, afișele de concert și criticile din ziare se pot vedea la Muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

turi de Aurelia Cionca, Cella Delavrancea, Muza Germani-Ciomac, s-a înscris cu cinste și glorie și numele Madeleinei Cocorăscu. Dirijorul George Georgescu aprecia în mod deosebit colaborarea cu pianista Madeleine Cocorăscu. Era încîntat de pasiunea și temperamentul ei artistic, de interpretarea plină de expresie poetică ca și de căldura cu care cînta concertele pentru pian de Schumann, Grieg, Rachmaninov. Virtuozitatea sa pianistică, de o deosebită claritate și farmec expresiv îi permitea să abordeze cele mai dificile piese pentru pian ca *Islamey* de Balakirev.

George Enescu a avut o strînsă colaborare artistică cu pianista Madeleine Cocorăscu, care a fost foarte sincer și cald apreciată de dînsul. Colaborarea artistică a fost consolidată de o mare prietenie ce s-a stabilit între aceste două personalități.

Pe lîngă bogatele daruri cu care a fost înzestrată și pe care le-a dezvoltat în mod atît de desăvîrșit, Madeleine Cocorăscu a posedat o aleasă cultură muzicală și generală. A avut bucuria să cunoască și să audă din copilărie și pînă mult mai tîrziu mari personalități muzicale ale timpului. În afară de Emil Sauer, Raoul Pugno, Louis Thern, Leschetizki, a auzit pe Ysaye, pe D'Albert, pe Anton Rubinstein, pe cei mai de seamă elevi ai lui Liszt ca : Reisenauer, Rosenthal, Stradal, Stevenhagen, Szloti și alții... Este neîndoios faptul că atmosfera artistică a sfîrșitului secolului trecut, din capitala Austriei, a avut o influență fericită în dezvoltarea și înflorirea talentului ei și în formarea structurii umane a artistei. Aceste trăsături fundamentale sînt multilateral valabile în cazul Madeleinei Cocorăscu, deoarece ele reflectă în totalitatea lor evoluția complexă a omului, a artistului cetățean, ca și a pedagogului.

Ce poate fi mai concludent, mai convingător și mai emoționant decît următorul extras din memoriile artistei ?

„Opera de artă, în special în domeniul muzicii, are întotdeauna tendința de a fi recreată printr-o interpretare inspirată din viața însăși a societății căreia îi aparține, adică în spiritul vremii în care trăiește interpretul, artistul. După cum compozitorii noștri caută un limbaj nou, cît mai adecvat vremurilor care le trăim, de asemenea nici interpretul nu poate trăi ermetic închis în sine, orb și surd la toate reînoirile și realizările spiritului omenesc, dezrădăcinat din mediul în care trăiește. Artistul trebuie să fie ochii și urechile lumii, inima care bate pentru toți...

...Generoasa moștenire spirituală și artistică de la romanticul Liszt și discipolii săi cei mai talentați, am transplantat-o în actualele evenimente mari pe care le-am trăit în patria mea dragă de la 23 August 1944 încoace și prin aceasta am reușit să reînnoiesc întreaga mea ființă, să am o viziune mai amplă asupra vieții în general, să verific și să aprofundez concepțiile mele artistice și pedagogice astfel încît am reușit să nu fiu depășită de evenimente..."

Iar, în privința pedagogiei pianului spune următoarele :

„Adevărata artă nu se face după diferite formule, rețete, ne spuneau atît Sauer cît și Thern. Am căutat să aplic acest principiu pe care mi l-am însușit și eu ca profesoară. M-a interesat numai linia generală de studiu a unei piese fără a încorseta elevul în chingile strînse ale vreunei metode rigide. Sînt împotriva antrenamentului mecanic care abrutizează mintea și simțurile ! Chiar și cele mai aride studii trebuiesc făcute cu participarea creierului și a sensibilității, căci muzica pornește din creier, trece prin inimă și se descarcă în degete... o disciplină cotidiană liber consimțită, care trebuie să devină o bucurie cotidiană. Numai în felul acesta munca devine creatoare.

...De la Liszt încoace și prin discipolii săi Thern și Sauer, s-a dobîndit libertatea mișcărilor din brațe pe claviatură, iar pianul a dobîndit valoare și caracter orchestral. De această libertate a mișcărilor brațelor noastre și a respirației juste beneficiem în zilele noastre în tehnica modernă. Sonoritățile pianului au cîștigat prin aceasta, tehnica a devenit mai artistică, iar supremul scop al oricărui pedagog trebuie să devină desființarea granței dintre virtuozitate și interpretare : tehnica trebuie să devină tot muzică..."

În anul 1950, Madeleine Cocorăscu a fost numită profesoară de pian la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, unde a format promoții de valoroși studenți. În timpul activității la Conservator a fost la fel de prețuită atît de elevi cît și de colegi. Madeleine Cocorăscu a primit titlul de „profesor emerit" și consultant. Pînă la sfîrșitul vieții sale această personalitate artistică și-a păstrat flacăra entuziasmului pentru muzică și artă, interesul permanent pentru dezvoltarea generației tinere de artiști și de aceea îi vom păstra o frumoasă și caldă amintire.

IRINA LĂZĂRESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

L'Assemblée générale du Conseil International de la Musique et le Congrès International de Musicologie, organisé à cette occasion, se sont déroulés à Moscou du 3 au 9 octobre de l'année courante. La Roumanie y a été représentée par Vasile Tomescu, musicologue, Wilhelm Berger, compositeur, Romeo Ghircoiașiu, musicologue et Dumitru Bughici, compositeur. La délégation roumaine a présenté des communications scientifiques et un rapport concernant l'activité du Comité National Roumain du C.I.M.

A partir du présent numéro de la revue MUZICA, la rubrique Nouvelles musicales de Roumanie se propose de refléter les manifestations de l'activité du Comité National Roumain du C.I.M.

Nous publions ci-après le texte de la communication présentée par Vasile Tomescu dans le cadre des travaux du Congrès (IV-e Section).

INTERACTION EST-OUEST DES CULTURES MUSICALES

dr. VASILE TOMESCU

Lorsque le jeune Robert Schumann, subissant incontestablement l'influence des idées humanistes novatrices des Encyclopédistes français et celle, non moins directe, de Herder — pour un art plongeant ses racines dans la culture populaire —, exprimait sa conviction que „Die Kunst wird die grosse Fuge sein, in der sich die verschiedenen Völkerschaften ablösen in Singen“ [1], il caractérisait par là non seulement son siècle romantique au cours duquel devaient s'épanouir les écoles nationales — en tant que nécessaire transgression des limites en quelque sorte cosmopolites du baroque —, mais annonçait aussi l'époque moderne et contemporaine, dont le caractère novateur réside, pour l'un comme pour l'autre, dans un profond développement des prises de consciences nationales et personnelles.

S'inscrivant dans le contexte de semblables tendances, l'interaction Est-Ouest apporte, sur le plan de l'art musical, l'attestation des possibilités latents qu'offre le contact fécond entre la pensée, la sensibilité, les principes esthétiques, vitales des deux zones, ces éléments étant par ailleurs aussi distincts l'un de l'autre qu'ils sont complémentaires et réciproquement nécessaires. En fait, l'expérience de vie spirituelle, éprouvée par l'humanité, n'est qu'un rapport dialectique continuel s'établissant d'une part entre les tendances à identifier les réalités „subjectives“ particulières, délimitées sur un plan personnel, national, ou relativement circonscrites dans une aire géographique plus vaste, et d'autre part celles portant à l'universalité des critères, des valeurs et des concepts, à l'accumulation d'un „trésor objectif“, capable de contenir tous ces biens spirituels et ces vertus dont l'humanité dispose, un trésor qui, en fin de comptes, ne soit que l'équivalent de la vie spirituelle même de l'humanité.

L'histoire est là pour confirmer par des actions aussi fertiles qu'édifiantes l'ancienneté et la permanence des confluences Est-Ouest sur le plan musical ; mais, la signification, le rôle des échanges, la dynamique des interférences, leurs causes et leurs résultats intrinsèques, de même que les coordonnées de l'évolution d'ensemble de la société humaine, sont loin d'avoir bénéficié d'investigations très poussées. Or, il est évident que dans le

[1] Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von Dr. Heinrich Simon, „Reklam“, Leipzig 1888, Bd. I, S. 34.

contexte des rapports nouvellement intervenus entre la science et la technique, l'esthétique, la sociologie, les disciplines comparatives d'une part et l'art sonore d'autre part, un vaste et multiple examen de l'intéraction Est-Ouest s'impose, devant, certes, s'effectuer à la lumière de ces grandes ouvertures de l'horizon musical que notre siècle s'est chargé d'accomplir. L'examen de ces contacts s'avère d'autant plus nécessaire que les systèmes de valeurs, les critères d'appréciation des tendances artistiques du monde contemporain, ne sont en quelque sorte que l'expression de positions philosophiques distinctes, de traditions particulières, de réalités sociales-politiques nouvelles.

Dans cette confrontation des idées — à laquelle l'humanité est aujourd'hui appelée — les musiciens des pays socialistes affirment avec éclat, par leur oeuvre autant que par leur activité théorique, leur profonde conviction — véritable *credo* — d'un art dont la mission est de contribuer, par excellence, à la réalisation de la compréhension, de l'affranchissement de toute servitude humaine ou sociale, de la fraternité humaine étroitement soudée dans un commun effort vers la civilisation et le progrès.

Face à des impératifs aussi complexes, il est tout naturel que seules des considérations sommaires et préliminaires puissent trouver ici le temps et l'espace requis par leur présentation. Elles devront par la suite être approfondies au sein des débats auxquels nos collègues participeront.

La musique — cet art dont le langage spécifique possède une sémantique propre — témoigne tout au long de son incessante évolution de l'accumulation d'innombrables courants créateurs, dont la filiation remontant jusqu'aux temps les plus révolus est le plus souvent déduite ou supposée, plutôt que basée sur des documents ou jalonnée avec précision d'une époque à l'autre. Mais, tout comme on sait avec certitude que la Renaissance humaniste, la littérature, le théâtre, les beaux-arts du Classicisme occidental ont pris naissance au sein des cultures grecque et romaine — richissime trésor de la pensée antique —, de même savons-nous que la musique communément appelée „savante" et cristallisée durant des siècles dans l'Occident de l'Europe, n'est que le fruit d'un heureux mariage entre l'art „méditerranéen" qui cumulait les couches anciennes d'une monodie de synthèse orientale et l'art des peuples nordiques centré sur le chant polyphonique. Le chant grégorien, le folklore latin de l'Europe médiévale, la pratique instrumentale — percussion, orgue, certains instruments à cordes — trouvent en effet leur origine dans l'art d'une zone très étendue, commençant en Extrême Orient et finissant aux confins ouest de notre vieux continent, dans ces pays des vastes délimitations et des profondes fusions culturelles-artistiques, tels la France (synthèse latino-celte) et l'Espagne (synthèse latino-arabe). La musique byzantine, ce „pont de liaison entre l'Est et l'Ouest (cf. Amédée Gastoué) marquait au IV-e siècle, grâce aux contributions de Nicéta de Rémésiana — l'évêque „des deux Dacies", j'ai cité Paulin de Nola, son disciple — un premier moment des synthèses Est-Ouest ; les siècles suivants, lors même que le chant grégorien contribuait à la fixation du rituel liturgique de l'Empire Romain d'Occident — qu'il allait du reste dominer — le mélos byzantin pénétra en des pays comme la France où il allait engendrer l'*ordo gallico* — la liturgie gauloise qui a survécu jusque près de nos jours.

Depuis Platon et Aristote jusqu'à Ammianus Marcellinus, Jordanes et Sidonius Apolinarius, les écrivains de l'Antiquité et du Moyen-Âge attestent l'existence d'une riche culture musicale non seulement en Grèce — dans le bassin méditerranéen —, mais encore en Thrace, la patrie d'Orphée, en Illyrie, sur le territoire actuel de la Bulgarie, de l'Albanie et de la Yougoslavie, chez les Géto-Daces, sur le territoire actuel de la Roumanie, dans les cités pontiques — au Nord et à l'Ouest du Pontus Euxinus, à Tomi, Histria et Odessos —. Si d'antiques vestiges (inscriptions, instruments musicaux) témoignent de l'existence de cette couche de culture Est-européenne, le processus historique si intense de l'ethnogénèse des peuples balkaniques et de l'Europe orientale explique les aspects de continuité en même temps que d'innovation manifestés par la culture musicale de cette zone, laquelle descend de la culture helléno-thraco-dace enrichie par des éléments de musique spécifiques aux peuplades venues s'établir dans ces parages. Des conditions sociales-historiques caractéristiques, des rapports de cohabitation et de coexistence sur le plan économique et politique entre les habitants de la zone, auront déterminé la présence de traits structuraux et expressifs généralement communs au folklore des zones balkanique et orientale, en même temps que fondamentalement différents pour chaque culture musicale nationale prise à part. Étant actuellement encore d'une parfaite vitalité, le folklore de la zone concernée se distingue par l'intensité et le contraste des états affectifs qu'il désigne, par la grande variété des genres et des espèces engendrés de la synthèse entre des principes rigoureux de construction (*makam* de la musique turco-arabe, formules rythmico-mélodiques du folklore de l'Europe orientale, neumes auxquels se réfère Aristote lorsqu'il décrit les pratiques musicales des Agatyrses, anciens habitants — selon Hérodote — du plateau de Transylvanie) et l'invention de type variationnel, que les non initiés confondent avec l'improvisation aléatoire ; de fait, ce n'est là, somme toute, que l'application naturelle, intuitive, du principe des formes libres, „ouvertes", propres surtout aux genres lyriques et épiques.

La musique occidentale est arrivée à ce principe à la suite d'une longue et laborieuse évolution du concept de la mélodie, depuis la stricte symétrie de l'art homophone (harmonique) et les formes complexes, mais rigoureusement disposées, de la polyphonie, jusqu'à l'éclatement de la rigidité architectonique par une transgression du système même tonal-harmonique classique préfigurée par Wagner.

Cependant, la musique folklorique de l'Europe orientale témoigne tout naturellement d'un ample spectre modal allant des gammes prépentatoniques, „oligocordes", jusqu'à celles pentatoniques et hexatonales, d'un vaste horizon rythmique dominé par des valeurs hétérométriques et polymétriques ainsi que par l'alternance des systèmes rithmiques (*giusto, parlando rubato* et *aksak*). C'est tout cela ensemble qui constitue les ressources de l'élaboration artistique de cette musique qui, dans la zone Est de l'Europe, détermine des ponts de liaison en même temps qu'elle établit des différences radicales entre les diverses cultures musicales de la zone. La présence (ou l'absence) du principe monodique et hétérophonique découlant tous deux — de même que le système modal — de l'art de l'antiquité, la présence du principe polyphonique-harmonique — ce dernier représentant une contribution novatrice due surtout aux peuples des zones anglo-saxonnes et germano-slaves —, enfin le syncrétisme artistique, caractère fonctionnel de la musique en tant que modalité de son existence (accompagnant la parole, le geste théâtral ou chorégraphique), tous ces éléments rendent différentes les cultures musicales folkloriques nationales de cette zone de l'Europe.

Communs ou différenciés — non seulement dans cette aire limitée sud-est européenne, mais encore dans une autre plus vaste, celle de la musique européenne en général —, les éléments que nous venons d'énumérer sont pourtant régis par des affinités d'ordre éthique et esthétique, véritables maîtres de l'univers musical européen, l'*ethos*, le vieux sens de *katarsis* se retrouvant de manière spécifique dans chaque art musical national, à partir même de la couche folklorique génératrice. La cristallisation de l'originalité musicale de chaque nation européenne est due à l'existence de données psychiques et ethnographiques spécifiques, de conditions sociales, économiques et politiques, lesquelles — données et conditions — concourent au processus de l'originalité, de même qu'elle concourent dans le temps à la formation de la langue parlée ou à la définition dans son ensemble de la vie spirituelle du peuple en cause.

Dès lors, compte tenu du fondement de la culture folklorique nationale, quels sont les rapports entre l'art des pays du Sud-Est européen et celui de l'Europe occidentale, dénommé d'un côté comme de l'autre, de manière certes schématique, art „savant" ou „cultivé", voire même „classique" ?

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, n'importe quel échange de valeurs spirituelles, d'expériences créatrices, aboutit — consciemment ou intuitivement — à l'enrichissement des moyens artistiques d'expression propres, en vue d'atteindre peu à peu à l'affirmation la plus empreinte d'originalité, dans un cadre aussi large que possible, aussi universel que possible. Ainsi, lorsque les représentants des écoles nationales de la période romantique et moderne se sont adressés à la grande expérience du Classicisme — nous pensons évidemment aux artistes authentiques et non à leurs épigones —, en ont-ils emprunté la pensée générale et la maîtrise en tant que généralisation de l'expérience créatrice — ces vertus étant par excellence aptes de féconder un art nouveau, original. Ce sont ces vertus qu'ils cherchaient, beaucoup plus que l'esprit individuel et d'époque de la musique classique, beaucoup plus que ses moyens d'expression artistique en tant que tels, ou son style.

D'autre part, les maîtres de la pensée musicale, les créateurs au plus propre sens du mot — tous ces Gluck, Mozart, Debussy, Ravel, Respighi, Messiaen, Orff — ont fait de leur mieux pour conférer à leur art des valeurs esthétiques et musicales originales, des valeurs nouvelles, puisées au folklore „exotique". Car, ainsi que l'affirmait Constantin Brăiloiu: „Tout en se détournant de l'Europe traditionnelle, on veut y conquérir sa place ; tout en la répudiant, on entend s'en faire agréer" [2].

A notre avis, et nous venons de le dire, l'antinomie : musique populaire et musique savante, musique folklorique et musique cultivée, opère par des concepts insuffisamment élaborés, en ce sens que la culture musicale populaire elle-même possède des principes d'esthétique et une expérience créatrice propres ; précédant de loin l'art musical classique, ces qualités ont persisté même après que le classicisme eût défini son profile. La musique populaire, en effet, représente la somme des contributions de talent d'innombrables générations, réalisant par là des synthèses artistiques individuelles et ethniques au delà des bornes temporelles ou spatiales.

Dès lors, l'anonymat — spécifique pour la création folklorique — ne justifie pas le moins du monde des épithètes comme „art non savant" ou „art moins savant" ou encore „art non cultivé" qu'on accorde en général avec trop de facilité à la musique folklorique. Car l'art européen — art de la composition au plus propre du terme — émane en ce qu'il a de plus fondamental, de la couche folklorique initiale et c'est justement au contact de cet art folklorique en permanente évolution — bien que lente — qu'il prend sa vigueur.

D'ailleurs, la musique occidentale elle-même — tout en élevant jusqu'à l'abstrait les traits musicaux nationaux décelés dans l'oeuvre anonyme de l'Occident et puis de l'Orient, grâce aux contributions originales des compositeurs de diverses époques, styles ou orientations esthétiques — ne nous semble pas moins différenciée dans l'ensemble de ses conceptions et modalités d'affirmation. Cette diversité, cette différenciation, lui vient de l'existence — lors même qu'il n'y avait pas encore de prise de conscience réelle de l'esprit national musical — de quelques traits fondamentaux, spécifiquement nationaux, opérant dans le sens de la différenciation. Ainsi, l'italien Philippe da Monte, le belge Orlando de Lassus ou le transylvain Valentin Bakfark réalisent-ils une première synthèse de la musique européenne en parcourant, chacun

[2] Les Écoles nationales, dans Hist. de la Mus., II, Encycl. de la Pléiade, Gallimard, 1963, p. 662.

pour soi, notre vieux continent musical dans les deux sens cardinaux. Pareillement, Mozart ne cessera de demeurer un compositeur par excellence allemand — c'est Beethoven lui-même qui le dit en parlant de l'opéra mozartien „La flûte enchantée" — même lorsqu'il se mettra à „italianiser" ou à „orientaliser". Enfin, Beethoven, en transfigurant des airs croates ou russes, le fera dans le meilleur esprit „beethovénien". Et Rameau, par ses incursions „archaïsantes", „thracisantes", innovera harmoniquement dans un style bien à lui, en dépit des sarcasmes „académisants" de Jean-Jacques Rousseau :

„Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont férus,
Chez les Thraces et les Iroques
Portez vos opéras bourrus.
Malgré votre art hétérogène,
Lully, de la lyrique scène
Est toujours l'unique soutien.
Fuyez, laissez-lui son partage,
Et n'écorchez pas davantage
Les oreilles des gens de bien".

Ces vers se placent étrangement à la même époque où Corelli, Vivaldi, Bach et ses fils définissaient la suite, le concerto, l'oratorio en développant des archétypes nationaux hétérogènes, où Händel créait une musique universelle destinée à la sensibilité des oreilles anglaises ; par conséquent, la pensée personnelle de chacun de ces créateurs demeure décisive justement parce qu'elle tire sa sève des traditions nationales.

Nous touchons là à l'une des valeurs cardinales de l'art occidental classique : la capacité d'élaborer un langage et une esthétique largement ouverts sur l'universel et fertiles pour les esprits créateurs les plus divers. Cette qualité qui a assuré au classicisme son incessante régénération, lui a permis par ailleurs de rester ce qu'il avait toujours été — une musique relativement *unitaire* exprimée *successivement* par des personnalités diverses — à la différence du romantisme qui, en s'installant, rompa l'ordre préétabli pour instaurer le règne de l'ordre *concomittant* en même temps que *contradictoire :* d'une part Liszt-Wagner-Franck-Bruckner, d'une autre Schubert-Schumann-Brahms, en même temps qu'une troisième direction proche comme langage mais différente esthétiquement, et de plus en plus personnelle sous les deux aspects : les Écoles nationales.

En effet, tout en tenant du point de vue de la structure, grâce à leur formation au contact direct avec les écoles musicales occidentales et à leur esthétique commune, du romantisme musical, Chopin, Tchaïkowski, Smetana, Dvorak, Grieg et l'espagnol Eximeno — qui, dès le XVIII-e siècle, a pressenti et a prédit une belle route aux écoles nationales — tous ceux-là, en tant que chefs d'écoles de leurs pays respectifs, ont eu un mot à dire dans le concert de l'art européen à partir du milieu du XIX-e siècle. Dvorak avec sa gamme pentatonique, Chopin avec ses structures modales lyriques, doriennes et phrigiennes, Liszt inventant une sonate où les successions chromatiques-modales impriment une marche descendante, tous ces rythmes vigoureux d'essence folkloriques, ces constructions quasi-*rubato*, intensément ornées, cette technique de l'instrumentation apportant des résonances nouvelles, populaires, constituent de premières suggestions novatrices introduites par des musiciens qui parlaient une langue musicale maternelle et sentaient tout naturellement le besoin de construire un art musical distinct de celui dont le berceau a été l'Occident. Eloquent dans ce sens, le fait que — tout en restant à l'écart des tendances et des mouvements qui luttaient de manière organisée pour la découverte et la mise en valeur du mélos populaire, bien que manifestement animés par l'idéal d'un art empreint de fortes résonances sociales-patriotiques — Chopin, Dvorak ou Tchaïkowski créent une musique nationale qui brûle de passions incandescentes, de lyrisme fébrile, de méditation tourmentée, dévorante, sur la destinée humaine, de gaité folle — autant de traits essentiellement populaires et caractéristiques des peuples d'Europe orientale auxquels ces musiciens appartiennent —. Beaucoup plus par ces traits que nous venons d'énumérer que par le langage, l'esprit ou l'expression, leur musique appartient à leurs pays d'origine, devenant ainsi grâce à eux la représentation directe de la lutte de ces peuples pour la libération nationale et le progrès social.

Aussi, dans le même temps que la science et la création musicale des pays européens de l'Est déclenchaient — avec Bartók, Janacek, Enescu, Kodály, Stravinsky, Prokofiev, Martinu, Vladigherov — une substance novatrice qui pétrissait la pensée artistique européenne moderne, cette dernière entamait d'elle-même l'exploration des valeurs inédites autant que fascinantes de la musique orientale. On peut affirmer que l'intérêt pour la musique exotique est né de l'esprit d'investigation. qui pousse au progrès, de la nécessité de plus en plus ressentie par l'art occidental d'élargir ses moyens d'expression. Et bien qu'on ne sût pas toujours éviter certaine vision idyllique, certaine accentuation superficielle, purement ornementale, du côté en quelque sorte bizarre de la musique „exotique", la prédilection à cultiver le goût pour l'exotique a joué un rôle important dans le développement général de la musique, enrichissant la musique occidentale de nouvelles valeurs et dissipant les préjugés existants au sujet du caractère „primitif" de l'art musical non-occidental et extra-européen. En 1751, Charles Fonton, "jeune de langue de France à Constantinople" élabore en cette ville un *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne où l'on tâche de donner une idée générale de la musique des peuples de l'Orient, de leur goût particulier, de leurs règles dans le chant et la combinaison des tons.* Le manuscrit que l'on conserve à la Bibliothèque Nationale de Paris contient ces mots : „En vérité, tout juge qui ne s'en occupe pas, devra (néanmoins — n.n.) admettre que la musique orientale a un charme et des beautés bien à elle. Il est vrai que l'oreille ne saurait concevoir ces beautés que

lorsqu'elle en aurait une longue pratique, ce qui ne peut que beaucoup coûter à une oreille italienne ou française, mais c'est bien la même chose pour notre musique par rapport à celle des Orientaux. La nôtre ne pourra leur plaire et pareillement insensibles lui seront-ils que les rochers aux accents de Lulli et Tartini, cependant qu'ils s'enthousiasment au chant d'un air du fameux Cantémir. Faut-il pour cela que quelqu'un s'élevât contre eux et les taxât de manque de goût ? Cela — à mon avis — ne serait pas d'un jugement sain et sans parti-pris..." Le moment venu, l'expédition de Napoléon en Egypte confirmera — grâce à Villeteau et à Castellan — la richesse et l'originalité de l'art oriental et le rôle qu'on joué des Européens, tels que Démètre Cantemir, prince de Moldavie, membre de l'Académie de Berlin et auteur de la bien connue *Histoire de l'Empire Ottoman* (Paris, 1743), en élaborant une théorie de cette musique. Depuis l'instant où Mozart composa sa Marche des Janissaires pour *L'enlèvement au sérail,* en se fondant sur une mélodie que Fr. J. Sulzer note dans son ouvrage, *Geschichte des transalpinischen Daciens* (Wien, 1782) en l'identifiant avec une mélodie de Cantémir, l'attention des ethnographes et des compositeurs européens d'Occident pour la musique orientale allait croître pour connaître en fin de comptes un aboutissant positif dans la musique d'opéra — surtout chez Delibes et Puccini — et des résultats encore plus intéressants, inédits même, dans la musique instrumentale et symphonique. Le XIX-e siècle, en effet, atteste non seulement une accentuation des tendances des musiciens de l'Europe orientale à s'instruire dans les centres prestigieux de l'Occident, mais aussi une augmentation de l'intérêt des artistes et des créateurs de plus en plus nombreux d'Occident de s'initier à la culture musicale orientale. Preuves en sont les contacts spirituels établis par Liszt avec la Transylvanie et les Principautés Roumaines qu'il traverse lorsqu'il se rend à Constantinople, par Schumann qui visite la Russie en compagnie de sa femme Clara, par Berlioz et Debussy qui se rendent dans ce même pays, par Brahms, enfin, qui joue avec Joachim en Transylvanie.

Une occasion exceptionnelle d'apprendre à connaître et à aimer l'art folklorique „exotique", fut offerte à l'Occident à la fin du siècle passé, par les expositions universelles de Paris. L'année 1889 y amène des rhapsodes populaires de Roumanie, de Hongrie, d'Algérie et d'autres pays d'Orient et même de l'Extrême-Orient. Des savants, tels que Jean Tiersot, notent et commentent largement leur folklore musical, des compositeurs, comme Erik Satie, sont présents pour s'approprier leur musique. Un volume paraît l'année suivante, sous le titre *Les musiciens bizarres à l'Exposition,* qui comprenait des airs roumains, hongrois, javanais, algériens et persans. „Les musiques exotiques de l'Exposition — en particulier la musique roumaine — l'impressionnent vivement — raconte au sujet de Satie son biographe, Daniel Templier. Et voici *Les Six Gnosiennes pour piano* qui viennent anticiper sur les particularités de transfiguration du folklore roumain, destinées à être brillament employées par Enesco et Bartók qui en firent même une méthode de création. „Suppression du chiffre de mesure, absence des accidents indiquant la tonalité du morceau, l'élimination des barres de division des portées... indications insolites telles que „très luisant", „du bout de la pensée", „postulez en vous-même" et la très célèbre „ouvrez la tête", qui firent pour la renommée instantanée de leur inventeur, plus que n'eût jamais réussi une poignée de chefs-d'oeuvres" (cf. Alfred Cortot caractérisant *Les Gnossiennes* de Satie, dont le titre veut suggérer les dimensions monumentales du palais grec de Gnossos). La première pièce révèle un puissant substratum modal-harmonique, contourné par le jeu obstiné de la quarte augmentée lydienne et de la sixte phrygienne, s'appuyant sur une éternelle pédale en *fa,* et acquérant ainsi le rôle de l'archaïque *ison* de la musique psaltique. Le caractère authentiquement roumain du morceau devient encore plus saisissant si on le compare à cette chanson recueillie par Bartók à Sebeş-Bihor et publiée en 1913.

Deux ans après *Les Gnossiennes, Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892) de Debussy, symbolisait le niveau artistique supérieur auquel le compositeur français entendait porter l'inspiration de la musique exotique, en achevant par là ce que son prédécesseur, à l'esprit trop chercheur, pour se définir en profondeur n'avait seulement qu'entamé. Ravel disait lui-même à propos de sa *Schéhérazade :* „Là encore, je cède à la fascination que l'Orient exerça sur moi dès mon enfance". Enfin, Ravel comme Debussy, sont les promoteurs d'une musique où la matière sonore d'extraction extra-européenne, le penchant à la contemplation et à la transfiguration du monde antique suivant l'imagination et la sensibilité modernes, produisent un art hautement synthétique, purifié de tout ezotérisme conventionnel et élevé sur les cîmes du lyrisme poétique-musical empreint de sublime, de noblesse et de raffinement.

L'école musicale russe, appelée par son destin historique à exprimer la vie du peuple, se manifeste avec une considérable force réaliste-épique chez Glinka et Borodine, de manière réaliste-psychologique chez Dargomîjski et surtout chez Mussorgski, ou pittoresque et fantasque chez Balakirev, Korsakov et Skriabine. Elle allait infuser ses énergies novatrices à l'école occidentale au contact de laquelle elle avait pris naissance. Les musiciens russes participent aussi substantiellement à la rénovation de la musique européenne du début du siècle, ce qui fera dire à un historien comme René Dumesnil : „Les Russes se mêlent à la vie musicale française si parfaitement, qu'il est impossible de les en séparer pour en écrire l'histoire" [3]. Si Korsakov suggère à l'Occident musical l'exploration des échelles chromatiques orientales, ainsi que l'emploi de l'orchestration d'un pittoresque inédit, si Moussorgski imprime à la

[3] *La musique en France entre les deux guerres, 1919—1939,* aux „Milieu du Monde", p. 40.

musique les frustes couleurs de l'art paysan russe, si en postulant un système harmonique bâti sur les accords de quarte, Skriabine lui apprend l'art de peindre des visions sonores d'une poésie insolite et de suggérer des états extatiques, Stravinsky devait créer dès lors dans l'art du XX-e siècle une oeuvre monumentale et vaste, renfermant tout un monde technique-stylistique, inspiré par une pensée si personnelle — la sienne —, que la grande influence qu'il aura exercée ne s'est jamais démentie. Depuis l'ambiance foraine qu'il sait comme nul autre évoquer, jusqu'à ce sentiment d'élévation poétique qu'il met ailleurs dans son oeuvre, depuis l'exercice des „retours" à l'art primitif et aux anciens maîtres, jusqu'à cette véritable révolution musicale accueillie avec violence par la critique des académistes, Stravinsky ne cessera d'être d'un bout à l'autre de sa création le grand artiste russe et le grand artiste de son siècle. Sa leçon demeure pour la postérité aussi singulière qu'éloquente : „Il a démontré par cela même — note Henri Sauguet immédiatement après la mort du musicien — qu'il n'y avait pas de temps, ou de mode, ou d'écriture —, qui soit dépassé ou inutilisable ; que dans toute forme — quelle qu'elle soit ; qu'elle appartienne même aux siècles anciens —, on peut verser une musique nouvelle à la condition toutefois d'être en mesure de *penser* cet ordre de musique" [4].

Formés comme Stravinsky à la confluence de l'Orient et de l'Occident européen, des représentants marquants des écoles modernes de l'Est de l'Europe contribuent pour une bonne part à l'approfondissement de la synthèse accomplie jusqu'alors. La période de l'entre-deux-guerres coïncide dans la majorité des pays de l'Est à une orientation programmatique, sur le plan scientifique de la création musicale, vers une délimitation très nette des écoles française et allemande — dont le rôle avait été si puissant — et à la définition d'un art national et personnel moderne. La période de l'après-guerre stimule, au sein de la culture socialiste, la concentration des capacités créatrices vers une musique qui soit, esthétiquement parlant, profondément sensible aux idées généreuses, aux grandes aspirations humanistes et patriotiques et qui, sur le plan de la technique de composition, soit largement ouverte aux recherches artistiques.

S'intégrant tout d'abord aux courants novateurs de la musique occidentale, Serge Prokofiev, en donnant libre cours à un puissant appel intérieur, s'est dirigé — pour s'y joindre — à l'effort conjugué des musiciens soviétiques placés au confluent des grandes traditions nationales et du dynamisme constructif sur le plan social-économique et spirituel de la patrie. Il est le créateur de l'une des synthèses les plus personnelles entre l'esprit de l'art occidental et l'originalité prégnante de la musique russe, avec des résonnances archaïques (*La Suite Scythique*) aussi bien qu'avec un message contemporain militant (ses Symphonies, Concertos, Cantates, sa musique de film, ses ballets). Avec Prokofiev, Chostakovitch, Hatchiaturian, Miaskovski, Kabalevski, Hrennikov, avec les nouvelles générations dont nous citons Sviridov, Karakaraev, Scedrin ou Eshpai, la musique soviétique représente l'une des réalités artistiques les plus impétueuses et caractéristiques de notre temps et qui ne laisse d'avoir une contribution significative à la définition des rapports Est-Ouest. On ne saurait ne pas souligner combien puissante est la réalité qu'apporte en notre monde contemporain la synthèse qui de nos jours s'opère entre la prestigieuse expérience de l'école musicale nationale russe et les tendances de croissance vigoureuse des nouvelles écoles musicales nationales, appartenant aux Républiques Soviétiques du Sud (la Géorgie, l'Arménie, l'Adzerbaidjan), de l'Ouest (l'Ukraine) et du Nord-Ouest (les Pays baltes). Cette synthèse gagne en complexité et originalité du fait qu'elle se produit à l'intérieur même du périmètre d'affirmation de la grande école-mère soviétique.

Après la contribution de Karol Szymanovski, dont l'importance est manifeste dans l'évolution de l'école polonaise vers sa phase de modernité, celle-ci offre une pléïade de créateurs ayant déja acquis de la notoriété artistique contemporaine : Lutoslawski, musicien de haute tenue par l'authenticité du message et l'art achevé de sa musique, Serocki, Baczewicz, Penderecki, Gorecki, apportent, dans la confrontation actuelle des idées et des expériences, des contributions d'essences diverses en fait de technique et d'esthétique, réunies néanmoins par leur commun penchant vers l'ample sondage de nouvelles zones des structures musicales. Depuis la transfiguration pleine d'austérité du mélos archaïque (*Stabat Mater, Utrenia* de Penderecki, par exemple) à la sémantique polyvalente des constructions abstraites, toutes ces créations musicales deviennent légitimes en tant qu'investigations, en tant qu'expérimentations effectuées sur la matière sonore, pour atteindre à l'enrichissement des possibilités de coloris et de timbre, jusqu'à une reconstitution du spectre so-

[4] Le „Courrier musical de France" No. 34, II-e trim., 1971, p. 68.

nore. C'est là, pensons-nous, le trait le plus saisissant de la musique polonaise d'aujourd'hui.

En rendant musicales la déclamation et les intonations du parler recueillies dans son contact avec la vie morave à laquelle il appartenait et fortement attaché à une sorte de sensibilité musicale orientale (*Messa Glagolithica, Taras-Bulba, Le renard rusé*), mais intensément uni aux directions de la musique occidentale, Janacek avait ouvert la voie à la musique tchékoslovaque moderne. Avec Martinu, Haba et Suchon, celle-ci, s'ajoutant nombres de musiciens contemporains, est un des points de confluence historique entre le passé musical national et la nouvelle pensée européenne, qui embrasse l'Orient aussi bien que l'Occident.

Le processus de renouvellement de la musique de sa patrie et par cela même de l'art universel, se reflète particulièrement fort dans l'oeuvre de Béla Bartók. Son activité d'infatigable chercheur des beautés musicales populaires de son pays, mais aussi des autres tels la Roumanie, les pays slaves ou arabes, son oeuvre de formulation des lois qui régissent l'apparition, la création et l'évolution de ces beautés folkloriques, ont signifié un puissant manifeste humain et démocratique en même temps que le point de départ particulièrement fécond d'une oeuvre musicale. Artiste et savant, Bartók fut pénétré toute sa vie de cette „aspiration vers la simplicité géniale". Pour y arriver, il a tenu à jouir de l'entière liberté d'un choix lucide et conscient : c'est au nom de ce choix parfaitement libre qu'il a assimilé l'art classique et celui de ses grands contemporains, depuis Beethoven, Liszt, Richard Strauss, Debussy, jusqu'à Stravinsky et Schönberg. En opérant la jointure d'un art achevé, dont les principes étaient ceux de la construction musicale classique — rigoureuse, „géométrique" — et d'un art d'improvisation à variations de type folklorique („la variation est le trait fondamental de ma nature"), Bartók a réalisé une musique essentiellement originale qui devait s'imposer comme une des valeurs importantes de la musique universelle moderne. Kurtag Peter, Kadosa Pál, Maros Rudolf, Emil Petrovics continuent actuellement, en véritables personnalités qu'ils sont — le chemin ouvert par leur illustres prédécesseurs Bartók et Kodály.

L'école yougoslave, depuis Slavenski et Baranovitch jusqu'à Yvo Malek et Milko Kéléman, l'école bulgare avec Vladigherov, Pipkov, Stoianov, Iliev et Kazandgiev, ont largement ouvert leurs horizons en se mettant au pas des grandes métamorphoses du penser musical qui se sont affirmées à notre époque.

Sensible aux grandes transformations qui ont eu, et ont lieu, dans la conscience artistique du XX-e siècle, étant elle-même un aspect actif et représentatif de cette conscience, la musique roumaine par tout ce qu'elle a de plus essentiel, reflète la pensée vigoureuse qui opère des synthèses spécifiques, l'aspiration féconde vers un humanisme de vaste horizon.

Telles considérations en marge des rapports de la musique énescienne et de l'art musical universel nous semblent particulèrement éloquentes, aussi les détachons-nous de la revue *The World of Music* (no. 3 1970) signé par Antoine Goléa : „Georges Enesco, le fondateur de l'école roumaine moderne, a fait son apprentissage successivement à Vienne et à Paris, et ses oeuvres de jeunesse se trouvent à la fois sous l'influence de Brahms et des maîtres français... Enesco finira par réunir en lui le courant franckiste et le courant debussyste et ravélien, avec quelques chose de plus, naturellement : la veine spécifiquement roumaine, qu'il élèvera cependant au rang d'un langage à signification universelle". Fils de la terre roumaine, „paysan du Danube" comme l'a nommé J. Bryr, Enesco, a su mettre dans son oeuvre l'âme de son peuple, et son mérite fondamental dans la création de l'école musicale nationale réside dans l'élévation qu'il en fit jusqu'au niveau de la musique contemporaine moderne, en ouvrant par ailleurs la voie aux générations suivantes, afin qu'elles puissent et sachent elles aussi s'affirmer.

En conservant parmi ses impératifs fondamentaux la responsabilité sociale-patriotique et humaine de l'acte créateur, aussi bien que la densité de l'expression, la musique roumaine actuelle témoigne de son originalité et de sa valeur par le fait qu'au-delà de la nouveauté des solutions qu'elle applique, elle fait retentir l'écho de la sensibilité artistique propre à la nation. La diversité parfois déconcertante des recherches artistiques individuelles associés à l'évolution générale de la spiritualité contemporaine, concourent à l'enrichissement incessant du langage musical, à la multiplication des voies de réalisation en tout genre. Ces traits nouveaux mettent en évidence un certain caractère spécifique de la pensée et de la sensibilité des compositeurs roumains de tout âge et de tout style, un certain *ethos* particulier aisément percevable. En l'affirmant, nous envisageons cette générosité de l'idée et du sentiment, doublée constamment par une attitude

lyrique-contemplative que si puissament incarne la création énescienne. Mais, nous envisageons au même titre cet équilibre et cette limpidité de la conception, ce caractère vigoureux des structures sonores.

Sur cette voie de l'affirmation de l'originalité nationale, en tant qu'aspect intrinsèque de l'art universel, s'inscrivent les oeuvres de compositeurs appartenant à des générations différentes : les lieds et les ballets de Mihail Jora, les oratorios, les opéras, les cantates de Sabin Drăgoi, de Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă, Gheorghe Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, les concertos, les symphonies, les oeuvres de musique de chambre de Mihail Andricu, Zeno Vancea, Theodor Grigoriu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Liviu Glodeanu, Adrian Raţiu, Cornel Ţăranu, Corneliu Dan Georgescu.

Dans le dynamisme des rapports Est-Ouest, la contribution des musicologues aura eu et continue d'avoir elle aussi un rôle important. Nous rappelons ici le mérite de quelques personnalités roumaines ou étrangères, tels Egon Wellesz, I. D. Petrescu, M. Velimirovic, Jacques Chailley, Walter Wiora, George Breazul, Zeno Vancea, Giorgio Natalletti, Szabolcsi Bencze, Zdenek Nejedly, Palikarova, Zofia Lissa, Boris Jarustovski, I. Keldis, F. Kutev, T. Richtmann, E. Stockmann, D. Ekonomidés qui ont mis les bases d'une véritable science consacrée aux rapports que nous venons de signaler sommairement.

Dès lors, la conclusion des considérations ci-dessus, concernant les rapports musicaux Est-Ouest, nous semble viser en tout premier lieu les grandes perspectives préfigurées dans les actuelles conditions de cet échange.

Tout en gardant son entité propre, tout en définissant avec prégnance son profile, chaque culture musicale nationale s'ouvre aujourd'hui une large voie vers l'universel, conformément à une dialectique que le savant ethnomusicoloque Brăiloiu a admirablement surprise lorsqu'il affirmait : „Niera-t-on, au surplus, que les réussites mêmes des écoles nationales restreignent leurs rayons d'actions dans la mesure même où elles se rapprochent de leur but ? Tout cela, néanmoins, ne nous fera pas oublier le rôle, somme toute décisif, que ces écoles ont joué dans le destin de la musique savante de l'Occident et c'est sur ce rôle qu'il convient de les juger, avant tout. Par la fraîcheur de leur sensibilité artistique toute neuve, aussi bien que par la qualité considérable des matériaux imprévus qu'elles lui ont apporté, elles ont revigoré un art vénérable, mais proche de l'épuisement".

Se manifestant comme une expression spécifique de l'*ethos* musical caractéristique des différentes nations, l'interaction Est-Ouest — comme du reste l'interaction des idées et des valeurs artistiques du monde entier — continuera à se dérouler, durable et féconde, et c'est en cela que nous voyons le principe même du progrès de notre art.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 10 — p. 1 — 48 Bucureşti octombrie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

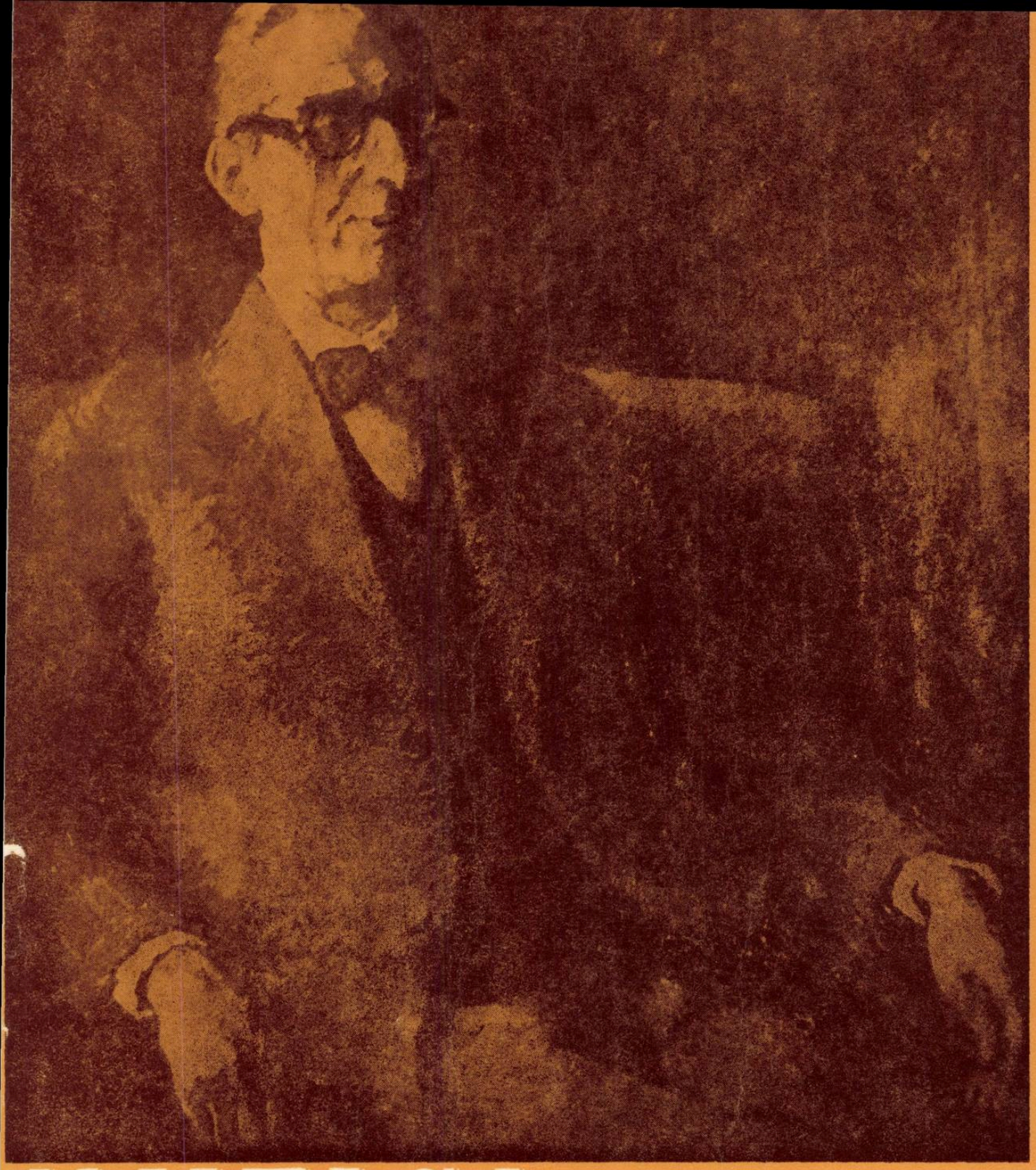
Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Naistul Gheorghe Zamfir

I.P. „Informaţia“ c. 2885

64.421

Preţul lei 7



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

1971 noiembrie

11

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXI nr. 11 (228) noiembrie 1971

PLENARA LĂRGITĂ A COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR

În cadrul Plenarei lărgite a organizaţiei de partid din Uniunea compozitorilor care a avut loc la 7 octombrie a.c. la Uniunea compozitorilor, au fost dezbătute probleme privind îmbunătăţirea activităţii ideologice şi de creaţie, a acţiunilor cu caracter social-obştesc desfăşurate de compozitori şi muzicologi şi au fost adoptate măsurile corespunzătoare. La lucrările adunării au participat tovarăşul Dumitru Popescu, membru al Comitetului executiv, secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist Român şi Preşedinte al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste şi tovarăşul Dumitru Popa, membru al Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., prim secretar al Comitetului Municipal P.C.R. Bucureşti, membri de partid ai organizaţiei Uniunii compozitorilor, membri ai Uniunii compozitorilor care fac parte din alte organizaţii de partid şi membri şi salariaţi ai Uniunii compozitorilor. După prezentarea dării de seamă, susţinută de compozitorul Laurenţiu Profeta şi citirea proiectului planului de măsuri, de către muzicologul Octavian Lazăr Cosma, participanţii la adunare au luat cuvîntul, exprimîndu-şi în unanimitate adeziunea faţă de ideile cuprinse în documentele de partid.

Subliniind bogăţia şi vitalitatea tezaurului muzicii populare româneşti, compozitorul Mircea Chiriac a analizat relaţia dintre acesta şi muzica creată de compozitori, pledînd pentru larga dezvoltare a şcolii naţionale, acum cînd experienţa artei contemporane permite abordarea problemelor de ordin artistic superior pornind de la reflectarea marilor adevăruri ale epocii noastre şi în special ale vieţii socialiste. Pornind de la elementele conţinute în darea de seamă, compozitorul Corneliu Dan Georgescu s-a referit la problemele complexe care îi preocupă pe creatori, în abordarea preferenţială a unor anumite genuri. Vorbitorul a atacat apoi problematica repertoriului, arătînd necesitatea unei juste orientări în reprezentarea tuturor personalităţilor prezente în şcoala componistică românească contemporană, atît în programele de concert, cît şi în cele difuzate la radio şi televiziune, şi subliniind posibilităţile de popularizare a creaţiei româneşti în străinătate.

Supunînd dezbaterii aspectele creaţiei simfonice actuale, compozitorul Dumitru Capoianu şi-a reafirmat atitudinea manifestată ca creator şi ca membru al comisiei simfonice împotriva dezintegrării muzicii, împotriva pătrunderii în muzică, pînă la totala ei desfiinţare, a unor elemente de limbaj care nu au legătură directă cu ea, împotriva înlocuirii compozitorului prin computer, a înlocuirii sufletului prin rigla de calcul, a înlocuirii talentului prin contrafacere. El a pledat pentru o atitudine realistă faţă de ceea ce reprezintă experimentul, deosebind valoarea unei idei noi, capacitatea ei de a fi prezentată ca o propunere şi nu ca un produs finit, şi cadrul în care ea poate fi apreciată. Ca unul dintre principalii factori de răspundere ai desfăşurării stagiunilor de concerte, în calitatea sa de director al Filarmonicii „George Enescu", D. Capoianu s-a referit la modul în care interpreţii şi orchestrele înţeleg să promoveze creaţia originală.

Important în aprecierea nivelului maturizării spirituale a societăţii noastre — a arătat muzicologul Gh. Firca — este însuşirea concepţiei înaintate despre lume — marxism-leninismul. Propunerile privind munca ideologică, politică, cultural-educativă, constituie în acest sens „un bun preţ al identităţii şi originalităţii noastre. Este grija partidului pentru consolidarea a ceea ce este bine alcătuit, creîndu-se acele condiţii care să potenţeze la maximum capacităţile noastre creatoare."

Arătînd importanţa covîrşitoare a documentelor de partid, compozitorul Gheorghe Dumitrescu a subliniat că ele contribuie la revitalizarea principiilor fundamentale şi în acelaşi timp elementare ale creaţiei artistice. Apreciind sprijinul acordat de conducerea de partid, vorbitorul a demonstrat că prin indicaţiile primite se pot prefigura clar căile de evoluţie, ocolindu-se acele aspecte nedorite ce apar uneori la unii creatori, datorită unor practici tehniciste, care nu au făcut decît să deruteze activitatea componistică de pe făgaşul ei normal. Anumite reflexe ale marasmului de curente artistice şi filozofice care exprimă criza morală şi spiritu-

ală a unei societăţi de mult intrate în declin nu au ce căuta în cadrul creaţiei contemporane româneşti. Disocierea valorii de non valoare, onorarea printr-o înaltă exigenţă şi un profund devotament a încrederii arătate de partid şi popor artiştilor, orientarea justă a gîndirii teoretice, muzicologice şi critice, desfăşurarea unei susţinute activităţi educativ-estetice — iată ce înseamnă a răspunde activ necesităţilor contemporaneităţii socialiste.

În cuvîntul său, compozitorul Elly Roman a formulat cîteva probleme care preocupă pe creatorii muzicii uşoare, atît ca tematică, cît şi ca mijloace de realizare. De asemenea, au fost aduse completări dării de seamă, în ce priveşte contribuţia creatorilor la dezvoltarea genului operetei.

Situarea artei, şi în cazul nostru a muzicii — a spus compozitorul Liviu Glodeanu — pe cea mai militantă poziţie comunistă presupune o stringentă plasare în actualitate, făurirea unei arte de maximă sinceritate, nu diletantă, ci concepută cu elevată profesionalitate. Pornind de la aceste însuşiri, Liviu Glodeanu s-a referit la modul în care ar trebui privită creaţia şi viaţa muzicală contemporană, mijloacele de popularizare şi difuzare a ei, pledînd pentru o atitudine echilibrată în alcătuirea repertoriilor. Muzicologul Viorel Cosma a subliniat necesitatea reexaminării unor situaţii ivite — ca eliminarea sau reducerea locului muzicii în şcolile de nivel mediu, carenţele care grevează afirmarea criticii şi muzicologiei, pe plan intern şi internaţional, problemele difuzării muzicii prin concerte şi tipărituri.

În cuvîntul său, compozitorul Lucian Meţianu a adus în discuţie diferitele aspecte legate de înţelegerea conceptului de libertate de creaţie, de modalităţile noi, apărute în limbajul muzical şi posibila accentuare a domeniului de cercetare. În acelaşi sens, compozitorul Aurel Stroe a făcut unele precizări privind contribuţia sa la dezvoltarea cercetărilor în domeniul modalităţilor moderne de folosire a tehnicii şi ştiinţelor, adăugînd de asemenea că se cuvine ca, din acest punct de vedere, îmbinarea dintre tradiţie şi inovaţie să pornească de la premizele creatoare de echilibru, de autenticitate artistică. Repertoriile, justa reprezentare a compozitorilor, criteriile valorice trebuie să pornească tocmai de la o profundă înţelegere a efortului comun în edificarea culturii muzicale contemporane, a educaţiei muzicale, a relaţiilor cu marele public.

Abordînd un capitol care fusese omis din darea de seamă — muzica de film şi muzica de scenă — compozitorul Pascal Bentoiu a subliniat în continuare că în procesul de creaţie, echilibrul între sistemul de lucru şi dinamica interioară a creatorului condiţionează elaborarea unor opere cu adevărat angajate. Privind retrospectiv activitatea Comisiei de muzică simfonică, de cameră şi de operă, Pascal Bentoiu a relevat atitudinea principială a comisiei, manifestată atît împotriva tendinţelor de disoluţie a limbajului muzical, cît şi împotriva tendinţelor de îngustare a conţinutului expresiv al muzicii.

Compozitoarea Myriam Marbe, pornind de la observaţiile asupra problemei accesibilităţii, a arătat că ea trebuie larg înţeleasă, fără limitarea la anumite epoci sau genuri. Experienţa în îndrumarea unor ansambluri de amatori a demonstrat că accesibilitatea are nevoie de a fi întotdeauna însoţită de o maximă calitate. De asemenea, vorbitoarea a reliefat unele probleme legate de reprezentarea competentă, artistică şi informaţională a creaţiei româneşti peste hotare. Dînd citire unui material în care îşi manifestă adeziunea faţă de documentele de partid, compozitorul Nicolae Brînduş şi-a argumentat poziţia teoretică şi estetică în ceea ce priveşte drumul său personal de creaţie. În acest sens, el a propus reconsiderarea unor forme consacrate ale manifestărilor artistice, în condiţiile apariţiei noutăţilor tehnicii contemporane, vizînd participarea directă, multilaterală a omului modern la procesul de constituire a operei. Atitudinea creatorului, educaţia artistică, necesitatea concertelor experimentale, îmbunătăţirea contribuţiei aduse de critica muzicală apar după N. Brînduş, în lumina unei stringente actualităţi. Privind configuraţia şcolii componistice româneşti, compozitorul Emil Lerescu a conturat, în cuvîntul său, portretul artistului militant, angajat într-un amplu proces de afirmare a culturii destinate nu unui cerc restrîns, ci celor mai largi mase de auditori.

În cuvîntul său, compozitorul Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor, a pornit de la sublinierea permanentei griji manifestate de conducerea de partid pentru înflorirea artei muzicale. „Apreciez ca o măsură admirabilă a conducerii partidului şi statului nostru iniţierea acestor discuţii foarte largi între oameni din diferite ramuri de activitate din ţara noastră şi oamenii de artă şi cultură. În primul rînd, se desprinde din dezbaterea acestor documente larga înţelegere a libertăţii de creaţie şi în acelaşi timp a responsabilităţii social-patriotice, principii care de-a lungul anilor au dus la o înflorire excepţională a muzicii româneşti. Este o realitate de netăgăduit că muzica românească, în ansamblul culturii româneşti a avut linia sa ascendentă. Libertatea de creaţie şi responsabilitatea social-patriotică reprezintă o coordonată definitorie a practicii şi concepţiei noastre de creatori. Desigur, aceasta nu înseamnă hazard, anarhie, ci presupune existenţa unei conştiinţe active a omului nou. Această conştiinţă nu se dobîndeşte uşor, această conştiinţă profund omenească, profund socialistă, profund patriotică, de înaltă ţinută profesională, această conştiinţă clară, lucidă, se dobîndeşte prin educaţie, prin muncă asiduă. Această muncă perseverentă de educaţie, de cunoaştere, de studiu permanent, este strîns legată de formarea conştiinţei socialiste, în condiţiile libertăţii

de creație și ale responsabilității politice și cetățenești. Problemele muncii specifice muzicianului, problemele descoperirilor de limbaj, ale rafinamentului artistic, au preocupat și preocupă pe cei care se străduiesc pentru buna desfășurare a activității comisiilor de creație. O altă trăsătură a creației valoroase, accesibilitatea, trebuie să stea la baza criteriilor de apreciere a valorilor artistice. Dar aici, în cadrul acestui deziderat maxim, trebuie să luptăm pentru calitate și acesta este unul din obiectivele de prim ordin ale Uniunii compozitorilor." Privind retrospectiv marile momente ale afirmării școlii românești componistice, vorbitorul a arătat împlinirile, izbînzile contemporaneității, care au dus și la afirmarea noastră internațională. Dar această afirmare a creației trebuie încurajată sub mai multe forme în cadrul viu și permanent al vieții muzicale. Un loc aparte îl au „experimentele", adică necesitatea de a se inova, dar și de a verifica practic, în contact cu publicul sensul și eficiența acestor înnoiri, măsura în care ele apar necesare și utile.

Dintre problemele de activitate ale Uniunii, dezbătute și analizate periodic, președintele Uniunii compozitorilor a relevat aspectele legate de creația muzicii ușoare, unde nivelul calității trebuie mereu ridicat, pentru obținerea unor lucrări de valoare, corespunzînd necesităților actuale. Vorbitorul a mai abordat aspecte ale relației dintre interpreții muzicii românești și publicul de concert, ale posibilităților de creștere a nivelului criticii și muzicologiei românești. „Sîntem hotărîți să facem tot ce este posibil — a subliniat Ion Dumitrescu — pentru ca Uniunea compozitorilor să fie la înălțimea cerințelor legate de înflorirea continuă a culturii în patria noastră socialistă".

În încheierea lucrărilor adunării de partid, a luat cuvîntul tov. Dumitru Popescu.

„Puterea de influențare a culturii, a muzicii în special — a arătat tovarășul Dumitru Popescu — a fost deseori demonstrată. Cîntecele revoluționare — printre care Marsilieza și Internaționala sînt exemple strălucite — au arătat această forță mobilizatoare, în lupta popoarelor pentru realizarea celor mai înalte aspirații. Se pot aminti de asemenea, cîntecele revoluționare de luptă, cîntecele ostășești, cîntecele patriotice și în deosebi imnurile naționale. Factorul stimulator al muzicii este accentuat de istoria contemporană, pornind de la perioada reconstrucției, arătînd nemijlocit rolul social, militant, pe care arta muzicală l-a avut și îl are în viața unei națiuni. În ansamblul muzicii unui popor pot fi descifrate calitățile sale spirituale, bucuria de a trăi, așa cum se relevă ele în deosebi în tezaurul folcloric. Muzica, întotdeauna și cu atît mai mult astăzi, trebuie să exprime, de asemenea, ceea ce este caracteristic spiritualității poporului în mijlocul căruia se creează." Vorbitorul a relevat idealurile de libertate, pasiunea pentru dreptate în lume, înțelepciunea adîncă extrasă din observații îndelungate și din înțelegerea fenomenelor naturii și ale vieții, în sfîrșit, profunda sensibilitate care conturează laolaltă fizionomia morală și determină nuanțele sufletești ale poporului român. „Aceste observații reprezintă cîteva din funcțiile pe care societatea noastră socialistă le impune muzicii și numai realizîndu-se asemenea deziderate, complexe, multilaterale, se poate obține acel caracter militant care este propriu programului ideologic al partidului."

Tovarășul Dumitru Popescu a arătat că una dintre primele sarcini ce revin compozitorilor este crearea Imnului nou al Republicii Socialiste România, un imn elevat, cu o mare forță de penetrație în mase, care să poată fi profund întipărit în mintea oamenilor și care să exprime mai bine spiritualitatea noastră de astăzi. Este o îndatorire mare față de societate, față de statul nostru, față de partidul nostru.

Trecînd la analiza conținutului vieții noastre muzicale, Președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste a arătat numeroasele lipsuri ale repertoriului în toate genurile, de la operă și balet, la operetă și estradă. „Predominarea repertoriului învechit, structura desuetă a unor librete, caracterul rutinier al montării scenice, evitarea repertoriului modern de valoare, alături de lipsa unei creații care să reflecte plenar realitatea contemporană a ultimelor decenii din istoria națională românească, iată cîteva deficiențe care se cer înlăturate. Complexitatea vieții actuale este dătătoare de noi impulsuri creatoare, cu condiția de a se realiza confruntarea dintre vechi și nou, de a se înțelege și reliefa semnificația istorică a evenimentelor. Încercările făcute pînă acum — mai ales în domeniul operetei — se referă la subiecte periferice, minore, ceea ce demonstrează că există încă o anumită rupere de viață la unii dintre compozitorii noștri." Pledînd pentru actualizarea creației, pentru angajarea ei, tovarășul Dumitru Popescu a subliniat: „nu este un apel la realizarea de lucrări simpliste, rudimentare, schematice, fără forță de convingere; ne trebuiesc dimpotrivă opere revoluționare, militante, capabile să zguduie conștiințele, să miște, să emoționeze oamenii și prin aceasta să-i convingă așa cum convinge *Marsilieza*, așa cum convinge *Internaționala*, răscolind conștiința luptătorilor din toată lumea pentru libertate și progres. Operele pe care le cere partidul și poporul nostru trebuie să fie de mare forță, de mare ținută artistică, opere durabile și care să cheme publicul, să convingă publicul, care să ridice autoritatea genului de operă, operetă, balet, să sporească popularitatea lor, să deschidă porțile maselor largi de spectatori către aceste genuri. Muzica pe care o scriu compozitorii trebuie să fie generoasă, bogată, de o înaltă ținută, clocotitoare, luminoasă, melodioasă, realizată prin folosirea tuturor mijloacelor adecvate, posibile, dar care să ajungă pînă la urmă

la rezultatul final, la care au ajuns marii compozitori ai trecutului, autori de opere nemuritoare. Pe această linie trebuie înscris nu numai aportul compozitorilor, ci și cel al realizatorilor de spectacole, pentru a atinge un înalt nivel de creație, corespunzător exigențelor unei arte moderne.

Un alt aspect care suscită discuții este cel al creației de cîntece de mase, în legătură cu care în ultimul timp s-a creat prejudecata că este un gen minor, periferic, un gen de cenușăreasă a muzicii culte. Necesitatea angajării într-un elan componistic care să răspundă vieții tumultuoase a poporului demonstrează însă tocmai contrariul, rolul de neînlocuit pe care îl are cîntecul de mase, în toate sectoarele de activitate, de la melodiile pentru copii și tineret pînă la cîntecele despre viața și activitatea clasei muncitoare, țărănimii, despre brigăzile patriotice, cîntece inspirate de momente solemne, festive."

Observînd caracterul dezbaterilor, în care deseori s-a vorbit despre elementele de inovație în domeniul instrumentelor și limbajului muzical, tov. Dumitru Popescu a arătat că se discută în schimb prea puțin despre noutatea subiectelor, a sentimentelor care caracterizează epoca noastră. „Preocupîndu-ne numai de instrumente, de tehnica și producerea sunetelor și neaprofundînd substanța filozofică a muzicii, noi nu vom ajunge departe, cu toate inovațiile tehnice. Muzica trebuie să reflecte lupta eroică pentru triumful marilor idealuri de bine ale umanității și care constituie o trăsătură fundamentală a poporului nostru. În acest sens, experimentul apare ca o necesitate a creatorului, o condiție esențială, căci orice experiment care reprezintă o reușită poate înlesni modernizarea autentică și profundă a muzicii, aducerea ei la nivelul de gîndire a omului de astăzi. Deci, susțin cu toată căldura muzica modernă în sensul exprimării a ceea ce este modern în societate, al redării gîndirii filozofice a timpului nostru, al gîndirii celei mai avansate, a spiritului revoluționar. În sensul acesta nu numai că sîntem de acord, dar sîntem dispuși să dăm cel mai mare sprijin, cea mai mare atenție muzicii moderne. Diferențele care apar între acest scop nobil și cercetarea sterilă, formalistă, indică de fapt diferențele de înțelegere între ceea ce este modern și ceea ce este manieră modernă. În acest sens, creația modernă nu exclude marea accesibilitate, fără a se scădea valoarea muzicii de la nivelul la care a ajuns în evoluția ei istorică. Avangarda în muzică poate juca un important rol, în sensul militant pe care îl conține cuvîntul. Nu avem prejudecăți față de nici un fel de manieră, de stil, de metodă, totul este să se reflecte realitatea nouă, modernă a zilelor noastre într-un mod ușor de comunicat către masele largi populare. Metodele de investigație științifică, implicit cele de studiere sociologică a relațiilor creator-public trebuie adoptate, pentru o mai evidentă eficiență a pătrunderii muzicii, pentru evitarea posibilelor crize în aceste relații."

Analizînd în continuare anumite aspecte ale creației de muzică ușoară, tovarășul Dumitru Popescu a arătat că se cuvin consemnate deosebite realizări. „Totuși și aici lipsește o anumită seriozitate, o anumită gravitate în sensul profund al noțiunii, o reflecție asupra fenomenelor esențiale ale vieții, în special ale vieții afective. Există multă banalitate în muzica noastră ușoară, multă facilitate, multă mizăfoarte ieftină, care nu produc ecouri în simțirea oamenilor. Devenită un instrument social foarte puternic, muzica ușoară trebuie să constituie un manifest uman, care, fără să facă abstracție de anumite tematici de divertisment, este necesar să reflecte artistic problematica principală a educației maselor. În acest sens, prestigiul Festivalului național de la Mamaia a suferit o scădere care trebuie să dea de gîndit, nu numai Uniunii compozitorilor, ci și radioului și televiziunii."

În privința problemelor criticii muzicale și muzicologiei, vorbitorul a accentuat necesitatea unui progres sub aspect etic, ideologic și profesional. Constatările situației prezente indică încă aici multe aspecte perfectibile, în privința angajării militante, educative, în privința profesionalismului, a opiniei critice și argumentate.

Apreciind activitatea de ansamblu a Uniunii compozitorilor, tovarășul Dumitru Popescu a subliniat în încheiere : „Uniunea compozitorilor trebuie să joace un rol mai mare în direcția stimulării creației muzicale din țara noastră, pentru ca aceasta să răspundă mai bine cerințelor actuale puse în fața întregii noastre culturi, pentru a contribui mai activ, mai eficient, la educarea socialistă a maselor, la crearea acelui tip uman superior pe care orînduirea noastră socialistă și-a propus să-l făurească, să-l cizeleze.

Cred că, de asemenea, ar trebui făcut mai mult pentru a realiza o sudură și mai puternică în cadrul Uniunii compozitorilor, în cadrul obștei muzicale în general, astfel încît umăr la umăr să lucrăm pentru a face să dispară anumite disensiuni și resentimente care există și, fiecare, cu personalitatea sa, să-și aducă o contribuție pozitivă. Trebuie acționat mai mult pentru crearea unei platforme spirituale, filozofice, pentru a făuri o muzică înflăcărată în România socialistă."

La înălțimea noilor cerințe ale contemporaneității

Eveniment memorabil în evoluția societății românești contemporane, lucrările Plenarei C.C. al P.C.R. desfășurate în acest început de noiembrie angajează întreaga conștiință a poporului nostru în saltul spre desăvîrșirea omului nou, spre împlinirea nobilului program de înflorire materială și spirituală a României Socialiste.

Examinînd problematica vastă cuprinsă în documentul Propunerilor prezentate de secretarul general al Partidului în luna iulie a.c. și în expunerea sa făcută la deschiderea Plenarei, înaltul forum, însuflețit de responsabilitate patriotică și exigență comunistă, a relevat excepționala valoare teoretică și practică a măsurilor elaborate de tovarășul Nicolae Ceaușescu. Dezbătute și însușite de întreaga națiune, aceste măsuri sînt menite să asigure îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educației socialiste a maselor, așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste.

Realizînd analiza de o profunzime fără precedent a raporturilor complexe dintre condițiile de viață materială și trăsăturile vieții spirituale generate de contemporaneitatea noastră socialistă și influențată pozitiv de ideile luminoase și de lupta omenirii de astăzi spre mai bine, documentele supuse Plenarei, dezbaterile ample desfășurate cu acest prilej au pus în lumina actualității imediate și au înscris într-o perspectivă cuprinzătoare rolul militant al culturii și artei în dinamizarea vieții spirituale, în accelerarea mersului societății spre progresul ei de ansamblu. Cincinalul prezent care a declanșat noi elanuri creatoare ale maselor, programul fixînd treptele pe care se va înălța România în deceniile următoare ordonează cu luciditate științifică și cu îndrăzneală de vizionar sensurile spre care sînt chemate să se îndrepte toate energiile și toate talentele.

Așa cum au subliniat în unison participanții la dezbaterea din cadrul Uniunii compozitorilor a recentelor documente de partid care fixează direcțiile înfloririi culturii și artei naționale în etapa făuririi societății socialiste multilateral dezvoltată, compozitorii și muzicologii din țara noastră sînt hotărîți să facă totul pentru a ridica activitatea de creație precum și pe aceea din domeniul teoretic și social-obștesc la înălțimea marilor cerințe ale vieții spirituale din patria noastră.

Este cunoscut faptul că, în peisajul culturii românești, creația muzicală a cunoscut în ultimul pătrar de veac perioada ei cea mai rodnică. Acest lucru se datorește în primul rînd politicii clarvăzătoare a partidului care, urmărind îmbogățirea neîncetată a patrimoniului spiritual al poporului, a sprijinit și înflorirea vieții și creației muzicale în toată complexitatea lor. Așa cum a îndemnat și a militat Enescu, muzica românească s-a afirmat într-un timp istoricește scurt ca o puternică și originală școală națională care se situează la nivelul artei universale. Conlucrarea tuturor generațiilor de muzicieni, români și de alte naționalități, diversificarea genurilor și problematicii de creație, abordarea unor teme reprezentative pentru viața contemporană sînt trăsături proeminente ale muzicii noastre noi. În raport însă cu cerințele actuale ale operei de educație politico-ideologică și cultural-artistică a maselor de oameni ai muncii, cu nobila acțiune de formare spirituală a noilor generații, creația și activitatea de ansamblu a muzicienilor noștri prezintă considerabile rămîneri în urmă pe care documentele de partid, dezbaterile largi pe această temă ne ajută să le reliefăm în toată acuitatea lor.

Este vorba în primul rînd, așa cum ne atrage atenția Secretarul General al Partidului, de necesitatea transformării genului de operă, balet și operetă într-un gen muzical de puternică rezonanță social-educativă, pătruns de valorile etice și estetice ale contemporaneității, de virtuțile eroice și de elanul creator al clasei muncitoare și țărănimii, de înțelesurile mari ale luptei duse în trecut de poporul nostru pentru libertate. Sîntem bucuroși să facem cunoscut că o seamă de compozitori de prestigiu, dînd curs chemării Secretarului General al Partidului, s-au angajat să realizeze creații muzicale destinate scenei, inspirate din patosul revoluționar al zilelor noastre.

Genurile vocal-simfonice — oratoriul, cantata — după momente de frumoasă înflorire din anii trecuți au cunoscut în vremea din urmă o îngustare a subiectelor și o anumită stagnare în ce privește afirmarea lor în viața de concert ; o vibrație patriotică mai profundă, o legătură mai directă cu tematica atît de fecundă

a actualității socialiste sînt resursele care vor înviora aceste genuri.

Fenomene de discontinuitate față de principiile unei arte de intensă și largă expresivitate au constatat dezbaterile de la Uniunea compozitorilor și în domeniul muzicii simfonice și de cameră, relevînd necesitatea îmbogățirii repertoriului de acest gen cu noi creații de largă accesibilitate, cerute cu ardoare de viața artistică atît de variată din țara noastră. De o deosebită eficiență în ridicarea valențelor educative ale muzicii simfonice este abordarea formelor capabile să contribuie la atragerea publicului spre sălile de concert, dezvoltîndu-i sensibilitatea și receptivitatea : rapsodia, uvertura cu conținut programatic, poemul simfonic.

Documentele de partid subliniază principiul afirmării diversității de stiluri și modalități de exprimare, necesitatea desfășurării neîngrădite a eforturilor de căutare a celor mai îndrăznețe și eficiente soluții artistice, ca o consecință logică a ideii de bază a socialismului : realizarea deplină, liberă a personalității umane, exprimarea gîndirii viguroase și a sensibilității autentice proprii contemporanilor noștri. Unitatea de concepție nu trebuie să îngusteze orizontul de realizare a individualității artistice, ci dimpotrivă să solicite și să mijlocească afirmarea acesteia prin opere puternice, cu bogate și autentice semnificații umaniste.

Ca și în domeniul activității științifice, sîntem chemați să fructificăm în primul rînd gîndirea autohtonă, bazată pe propriul nostru fond afectiv, pe filoanele de aur ale gîndirii și sensibilității muzicale românești. Contactul cu experiența artei contemporane este cu adevărat fecund numai atunci cînd se desfășoară într-un spirit critic adecvat și de pe o poziție demnă, conștientă de valoarea și originalitatea propriilor înfăptuiri.

Un rol de prim ordin în procesul de formare cetățenească, patriotică, a maselor și în special a tineretului revine cîntecului ; avem datoria de onoare de a educa prin cîntec fiecare generație și nu putem rămîne nepăsători față de conținutul și valoarea cîntecelor care umplu viața tineretului în școli, în universități, pe șantiere și pe ogoare. Considerînd ca o obligație de onoare realizarea Imnului Republicii Socialiste România și consacrînd tot talentul și măiestria acestui obiectiv, compozitorii și-au sporit totodată substanțial vizitele în fabrici și uzine, la sate pentru a putea astfel transfigura cît mai convingător teme ale vieții și aspecte ale activității constructive a maselor.

Trebuie să acordăm mai multă atenție pieselor de muzică ușoară, care să cînte frumusețile patriei, ritmul nou al orașelor și satelor, viața tinerilor noștri, a studenților și ostașilor. În ultimii ani au apărut destul de puține cîntece satirice iar cîntecul și marșul sportiv nu s-au bucurat de suficient interes din partea creatorilor.

Dispunînd virtual de un larg răsunet social-educativ și profesional-artistic, critica muzicală din țara noastră, fără a fi lipsită de cîteva prezențe de valoare, lasă mult de dorit prin caracterul sporadic și într-un spațiu extrem de restrîns al apariției sale, prin lipsa de prestigiu a unora dintre condeiele care o reprezintă și, mai ales, prin pierderea din vedere a criteriilor înalte de ordin ideologic și artistic în spiritul cărora este ea chemată să activeze.

Conștiința de postulanți ai unei arte legate profund de cerințele și aspirațiile contemporanilor care făuresc cu trudă și cu entuziasm societatea nouă, socialistă, ne obligă să arătăm că nu am făcut totul pentru a determina o opinie publică în măsură să consfințească valorile și tendințele artistice autentice, să stimuleze înflorirea aspectelor vieții și creației muzicale cu adevărat reprezentative pentru cultura noastră socialistă.

Sîntem deplin convinși că vom ști să răspundem cu întreaga noastră putere de muncă, cu un neobosit simț al datoriei menirii noastre de muzicieni care slujim cultura socialistă, de militanți pentru desăvîrșirea construcției socialismului în România.

VASILE TOMESCU

Tradiţiile naţionale şi legile evoluţiei lor*)

de D. SOSTAKOVICI

Dragi prieteni ! Îndrăznesc să sper că Congresul nostru va şti să fixeze puncte de reper juste permiţînd să se înţeleagă esenţa tradiţiilor muzicale naţionale aşa cum ne apar ele în lumina evoluţiei şi influenţei lor reciproce. Înţeleg prin aceasta tradiţiile folclorice şi cele ale artei profesionale. Din intervenţiile făcute la sesiunea plenară şi din tezele diverselor comunicări pe care le-am putut cunoaşte se desprinde datoria noastră de a examina un mare număr de probleme importante faţă de care participanţii la Congres au poziţii divergente sau chiar diametral opuse. Între altele, această problemă capitală, a reciprocităţii de influenţă şi de legătură între Orient şi Occident, adică între popoarele crescute în tradiţiile gîndirii muzicale europene şi celelalte. În legătură cu aceasta, am apreciat mult punctul de vedere dezvoltat în comunicarea sa de către oaspetele nostru indian, profesorul Menon, care a subliniat pe drept cuvînd caracterul nefondat al termenului „ţară în curs de dezvoltare", puţin compatibil cu vechile şi marile culturi ale statelor Asiei, Africii şi Americii latine. Oricît de adevărată ar fi înapoierea industrială a acestor ţări în comparaţie cu Europa sau Statele Unite, a vorbi cu un ton protector de „ţară în curs de dezvoltare" cînd se face aluzie la artă este cel puţin deplasat.

Mă consider puţin competent pentru a angaja aici o polemică cu eminenţi specialişti ai artei muzicale africane sau asiatice. Nu sînt nici expert, nici cercetător şi, mărturisesc sincer, mi-a lipsit timpul în care să studiez în detaliu problema căilor ce trebuia să urmeze în evoluţia sa muzica ţărilor neeuropene. În ce măsură mijloacele de expresie elaborate de-a lungul secolelor de către un popor pot fi utilizate sau supuse unor norme artistice ale unei alte culturi naţionale ? Pentru mine, în acest sens, o problemă este departe de a fi clarificată : cea a „incompatibilităţii" sistemelor modale şi armonice de gîndire sau cea a „nocivităţii sau binefacerii" pe care mijloacele polifonice sau armonice proprii muzicii europene le provoacă asupra moştenirii culturale a ţărilor orientale.

Dar este un lucru de care sînt foarte convins : nimic nu este mai just, privind în mod global cultura umanităţii, decît teza egalităţii de principiu faţă de aceasta, a diverselor tradiţii muzicale naţionale, a ansamblului bogăţiilor melodice, ritmice sau sonore, sau încă a rafinamentelor poetice transmise prin cîntăreţii populari, instrumentiştii şi creatorii profesionişti. Problema nu constă în „compatibilitatea" sau „incompatibilitatea" diverselor sisteme muzicale, ci în a şti *cum* şi *prin ce mijloace* se poate rezolva problema interacţiunilor culturale ale popoarelor separate prin rasă şi geografie. Aici intervin doar rafinamentul artistului şi talentul muzicianului, fie el compozitor, interpret, pedagog sau teoretician, responsabilitatea lor faţă de artă şi integritatea lor.

Desigur, piedicile sînt imprevizibile. Desigur există întotdeauna pericolul unei nivelări, al unui clasament după o „normă europeană medie". Şi poate fi înţeleasă îngrijorarea celor care au sarcina de a dirija aceste procese, a celor care trebuie să formeze cadrele naţionale profesioniste şi cunosc bine toate formele propagării muzicii. Nu se poate tolera nici o atitudine necugetată, sau mai rău, comercială, nici o neglijenţă faţă de această mare tradiţie umanistă care aparţine tuturor popoarelor planetei noastre. Astfel de practici pot duce la distrugerea valorilor artistice eterne şi la ignorarea propriilor bogăţii naţionale. Dar nici nu trebuie să se caute a se priva artele de contacte fructuoase care sînt naturale şi ale căror proporţii sînt internaţionale, de împrumuturi reciproce între sisteme de gîndire şi de limbaje muzicale diferite.

Se pare că printre formele naturale şi legitime de dezvoltare a tradiţiei naţionale pot fi enumerate nu numai legăturile directe ale acesteia cu realitatea înconjurătoare, adică noile condiţii sociale şi evoluţia conştiinţelor, dar şi capacitatea sa de a asimila de la sine şi de a se îmbogăţi cu tot ce este progresist, în sensul ideologic şi tehnologic al termenului, în alte tradiţii uneori foarte îndepărtate.

Bineînţeles, acest proces trebuie să se bazeze pe schimb şi niciodată nu trebuie să fie impus din exterior. Pentru a nu face afirmaţii gratuite, îmi voi permite să reamintesc cîteva fapte binecunoscute din istoria muzicală a Rusiei. Oare arta lui Borodin, Balakirev, Musorgski sau Rimski-Korsakov nu a fost îmbogăţită de împrumuturi din modele izolate sau din elemente ale folclorului popoarelor Orientului ? Cît de săracă ar fi muzica rusă fără „Dansurile polovţiene" de Borodin, „Islamey" de Balakirev, „Dansurile persane" de Musorgski, „Şeherazada" de Rimski-Korsakov şi multe alte pagini de inspiraţie orientală. Ce să mai spunem de contribuţia unor compozitori din Moscova şi Leningrad în republicile Asiei centrale unde, într-un răstimp extraordinar de scurt au apărut şcolile naţionale de compoziţie care se inspiră larg din experienţa muzicii ruse şi a Europei occidentale în elaborarea propriei lor culturi naţionale socialiste.

Experienţa ţării noastre — mă refer la tot ce s-a petrecut de la Revoluţia din Octombrie — dovedeşte justeţea orientării eforturilor generaţiilor succesive de muzicieni sovietici pen-

*) Comunicare susţinută în cadrul celui de al VII-lea Congres Internaţional de muzică al Consiliului Internaţional al muzicii — Moscova, 6—9 octombrie 1971

tru a da formă culturii muzicale a tuturor popoarelor Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice. Trebuie să-ţi imaginezi spaţiile enorme ale ţării noastre, infinita diversitate a condiţiilor geografice şi etnice, care explică diversitatea obiceiurilor şi caracterelor popoarelor care vorbesc şi cîntă în 105 limbi, pentru a înţelege marile sarcini ce ne sînt atribuite de istorie.

Evoluţia culturii muzicale profesioniste a popoarelor ţării noastre acordă un spaţiu larg experienţei muzicii clasice ruse şi remarcabilelor tradiţii ale şcolilor de compoziţie ruse. Acestea din urmă îşi au rădăcinile în straturile profunde ale vieţii poporului şi culturii ruse. Noile condiţii, socialismul au permis dezvoltarea lor şi de asemenea efortul de umanism al artiştilor sovietici, care se reflectă în unitatea dialectică a principiilor naţional şi internaţional.

Departe de mine dorinţa de a vedea pe colegii noştri străini şi pe prietenii noştri imaginîndu-şi dezvoltarea culturii noastre muzicale — creaţia, interpretarea, învăţămîntul sau teoria — pusă la adăpost de toate contradicţiile şi dificultăţile, oarecum netedă. Au existat dificultăţi, au existat erori şi eşecuri deprimante. Dar, cu toate acestea, rămîn convins că orientarea a fost şi rămîne justă şi îşi poartă roadele. Ca exemplu edificator este suficient să citez cuceririle cu adevărat istorice realizate în domeniul edificării unei arte şi a unei culturi de avangardă în ţările Orientului sovietic, cuceriri ce pot fi estimate prin cantitatea şi mai ales prin calitatea lucrărilor produse. Nu am nevoie să extind acest subiect deoarece secţia noastră i-a consacrat comunicări speciale.

Totuşi aş dori să amintesc că dacă mişcarea culturii muzicale sovietice s-a produs *în lărgime*, înglobînd milioane de oameni în toate colţurile ţării, ea s-a dezvoltat şi *în profunzime*, îmbogăţind epoca noastră cu descoperiri îndrăzneţe şi cu adevărat novatoare. Este suficient să menţionăm aici numele lui Serghei Prokofiev care a dat un impuls puternic cercetărilor creatoare ale numeroşilor compozitori din lumea întreagă. Contribuţia sa este mare în evidenţierea bogăţiilor originale şi profunde ale muzicii populare ruse şi nu numai ruse. Să ne amintim doar al său remarcabil Quartet de coarde nr. 2, pe teme kabardino-balkare.

Compozitori ca Gheorghi Sviridov, Serghei Slonimski, Rodion Şcedrin, Velio Tormis, Boris Ticicenko, Moisei Weinberg, Sulkhan Ţinţadze se străduiesc să rezolve cît mai bine sarcinile ce le revin.

Un compozitor de renume mondial, Aram Haciaturian, care a pătruns profund esenţa muzicii transcaucaziene, a ştiut, plecînd de la aceasta, să creeze lucrări simfonice care au influenţat puternic dezvoltarea muzicii sale natale, muzica armenească, şi altele. În acelaşi sens, se cuvine a aprecia rolul creator al unui compozitor de talent, Kara Karaev, conducător al unei interesante şi promiţătoare şcoli de compoziţie, cea a Azerbaidjanului.

Consider că partizanii „tendinţelor conservatoare“ în culturile muzicale ale popoarelor neeuropene pierd puţin din vedere realităţile, valorile artistice universal recunoscute ca existente, datorate, sînt convins, intervenţiei îndrăzneţe a unui compozitor într-un element care, prin însuşi principiul său, îi este străin.

Fără să vrem să tolerăm opresiunea grosolană a unei culturi de către o alta şi respingînd în acelaşi timp raţionamentele Occidentului privind genocidul cultural, nu ne putem asocia totuşi procedeelor de izolare a unui sistem muzical faţă de un altul, în numele conservării acestor culturi în puritatea lor originară. Să lăsăm deci popoarele Asiei şi Africii — care au creat o artă originală demnă de laudă şi ale căror tradiţii sînt bogate şi originale — să-şi dezvolte arta şi să-şi perfecţioneze limbajul muzical. Dar să nu rămînă surde faţă de marile izbînzi ale muzicii altor popoare.

Îmi amintesc impresia de neuitat ce am avut-o văzînd un documentar asupra vieţii unui trib indian cu totul sălbatec, dacă e să ne luăm după imagini, şi trăind într-o regiune muntoasă şi greu accesibilă a Amazoniei. Exista o scenă cu adevărat emoţionantă : şeful acestui trib şi unii dintre cei ce-l înconjurau ascultînd Concertul de vioară al lui Beethoven, înregistrat la magnetofon. Pe figurile acestor oameni, pe care-i văzusem la vînătoare sau muncind într-un mediu din cele mai primitive, puteam distinge o extraordinară emoţie, aproape un traumatism. Beethoven se adresa unui individ din altă lume şi acesta înţelegea mesajul său.

Mi se pare că se poate trage o concluzie : muzica nu cunoaşte frontierele naţionale, ea nu are nevoie de măsuri protecţioniste vizînd să izoleze o cultură de alta. Dimpotrivă, este necesar ca naţiunile dispunînd de cele mai perfecţionate mijloace de difuzare a culturii muzicale şi de pedagogi de înaltă calificare să vină în ajutorul popoarelor care, timp de secole, au trăit sub cizma colonizatorilor fără nici o posibilitate de a-şi dezvolta în mod liber şi demn propria cultură naţională. Desigur, acest ajutor nu trebuie să se transforme în „agresiune“ culturală. Şi aici noi, muzicienii şi participanţii acestui congres, noi care sîntem sincer preocupaţi de destinele muzicii mondiale, trebuie să ne străduim a găsi un limbaj comun, să elaborăm o platformă ideologică şi estetică în scopul afirmării şi protejării marilor valori culturale prezente şi viitoare.

Culturile muzicale ale popoarelor: tradiţii şi actualitate*

TON de LEEUW

Ceea ce ne va preocupa, în zilele următoare, este muzica în lumina tradiţiei şi în contextul societăţii de astăzi. Muzica — o ştim cu toţii — nu e un limbaj internaţional. În lume se găsesc muzici foarte diferite, deci tradiţii muzicale foarte diferite. Or, este evident că, pentru omul secolului al XVIII-lea, trăind în mica sa provincie, avînd un orizont extrem de redus, nu există probleme. Pentru el, tradiţia este cu totul altceva decît pentru noi, trăind astăzi. Reprezentînd Occidentul secolului XX am deci dreptul să mă întreb ce este tradiţia. Despre ce epocă şi despre ce regiune din Europa occidentală este vorba.

Permiteţi-mi să inserez aici o mică experienţă personală cunoscută în India. După ce am călătorit timp de multe luni în minunata ţară, într-o bună zi mă duc să văd pe unul din prietenii mei compatrioţi care trăiesc acolo. În momentul cînd intru în camera sa aud — pentru prima oară după luni de zile — o înregistrare din Monteverdi. După toate aceste luni de muzică indiană, care îmi place mult, era un lucru cu totul neprevăzut.

Dintr-odată eram la mine acasă din nou, fiul rătăcit regăsindu-şi casa natală, părinţii, ţara sa. Dar în acelaşi timp realizam în ce măsură noţiunea de tradiţie este subiectivă. Cum altfel să explic că compozitorul olandez de astăzi îşi regăseşte într-un mod misterios propria ţară, ascultînd o muzică italiană din secolul al XVII-lea ?

Totuşi, nimeni nu va nega că Monteverdi face parte din tradiţia mea. Dar de ce să ne oprim aici ? Ce criterii ne fac să spunem că Tyagaraja, contemporan cu Beethoven, nu face parte din tradiţia mea ? Care dintre muzicologii noştri a definit şi delimitat cu adevărat noţiunea de tradiţie muzicală ? Ce criterii trebuie folosite, criterii de ordin geografic, de ordin structural, spiritual, fiziologic, estetic ?

Există criterii obiective ? Oare nu s-a acceptat cu prea mare uşurinţă o anumită convenţie, creată de nevoile imediate şi de activităţile vieţii muzicale ?

Atîtea întrebări fără răspuns definitiv. Toate acestea m-au făcut să reconsider noţiunea de tradiţie, să deplasez cîteva accente.

Mi se pare că tradiţia poate fi definită global ca fiind ansamblul valorilor transmise de trecut, ca şi interpretarea ce le-o dăm noi. Trebuie deci să distingem două elemente. Tradiţia nu este un lucru imobil şi fix. Valorile de odinioară nu există decît după ce trec prin filtrul conştiinţei noastre contemporane. Noţiunea de tradiţie este deci tot atît de dinamică pe cît de esenţial subiectivă. Factorii esenţiali în această problemă sîntem desigur noi, contemporanii, reacţiile noastre, comportamentul nostru faţă de trecut.

Valoarea, non-valoarea, amploarea tradiţiei se creează mai întîi în spiritul nostru. Nu există nimic mai mobil, nimic mai schimbător.

Toate acestea tind să dovedească cît de bine a fost ales titlul congresului nostru. Nu este vorba de „musics of the past and contemporaneity" (muzici ale trecutului şi ale contemporaneităţii), nu, s-a ales termenul „tradiţii".

„Tradiţii", nu în sensul unei opoziţii faţă de prezent, ci — cel puţin astfel aş vrea să interpretez — ca fenomen esenţialmente contemporan.

Dar mai mult decît atît. Cuvîntul „tradiţii" cuprins în titlu este la plural. Există deci pluralitate de tradiţii. Iată-ne în miezul problemei .Într-adevăr, ansamblul valorilor transmise de trecut s-a lărgit în zilele noastre în mod considerabil. În acelaşi timp atitudinea noastră faţă de aceste valori a fost supusă unor schimbări profunde.

Pe de o parte tradiţiile sînt mai puţin localizate, mai puţin etanşe. Există interacţiune pe scară mondială. Pe de altă parte sîntem mai puţin condiţionaţi exclusiv de valori locale sau regionale. Noi toţi suportăm influenţe comune, ca ambianţa tehnică, industrială, urbanizată a societăţii moderne. Aceasta se aplică şi educaţiei generale : noi toţi moştenim în comun marile curente spirituale ale întregii umanităţi, de la budism pînă la marxism. Factorii care ne condiţionează sînt deci mai asemănători de-a lungul timpului decît altădată.

Consecinţele pozitive ale acestei evoluţii : cîmpul nostru de acţiune se lărgeşte şi, odată cu el, posibilitatea unei interacţiuni fecunde în resurse spirituale şi muzicale foarte diverse. Încă de acum se poate spune că tradiţia locală nu există decît în funcţie de tradiţia mondială, fiind de fapt experienţa trăită de întreaga umanitate. Aici sîntem de acord poate cu Carl Gustav Jung pentru care existenţa subconştientului colectiv uneşte pe toţi oamenii, toate rasele. Încă de la începutul acestui secol această realitate a fost resimţită de anumiţi artişti creatori. Ei au descoperit astfel masca africană, nu numai ca un lucru exotic, „dinafară", dar şi ca ceva ce recunoşteau în ei înşişi. Este vorba aici de o sinteză a diferitelor culturi, sau mai degrabă de descoperirea intuitivă a unei surse comune, arhetipică ?

În orice caz punţile favorizează o mutaţie pozitivă a spiritului uman. Anomalie inerentă : dizolvarea culturilor specific locale, regretabilă poate din punct de vedere ştiinţific, perfect fructuoasă poate din punct de vedere creator.

Prin aceasta vreau să spun că valorile specifice, cele care sînt înfipte în trecut, valorile

*) Comunicare susţinută în cadrul celui de al VII-lea Congres Internaţional de muzică al Consiliului Internaţional al muzicii — Moscova, 6—9 octombrie 1971.

cercetate de oamenii noştri de ştiinţă nu pot fi retrăite. Trecutul nu poate fi niciodată retrăit. Se poate doar reconstrui. Cu alte cuvinte tocmai valorile aşa-zis relative, derivate, interpretate de conştiinţa noastră se arată a fi cele mai autentice. În acest sens, tot ceea ce am spus acum este în oarecare măsură o profesiune de credinţă, de natură pozitivă.

În principiu nu există ruptură, există continuitate. Bineînţeles, aceasta nu trebuie să ne împiedice să întrevedem nici problemele nici aspectele negative ale evoluţiei prezente. Şi tocmai de aceste aspecte vreau să vorbesc acum.

Mai întîi : secolul XX ne-a adus o considerabilă lărgire de orizont. Omul contemporan se poate apropia de culturile străine mult mai uşor decît altădată, dar — fapt important — nu într-atît încît să iasă din cochilia sa. Aşa s-a îmbogăţit arta contemporană în Occident, rămînînd solid ancorată în modurile de a gîndi, a simţi şi a proceda ale occidentalilor. Tot astfel toate marile curente ale muzicii recente se situează mereu în cadrul strîmt al unei evoluţii tipic occidentale. Prea adesea compozitorul apusean consideră muzicile orientale şi africane ca exotisme din care se pot extrage cel mult cîteva detalii pitoreşti. Se vorbeşte prea uşor de muzică de gamelan, imediat ce se aud instrumente vag omoloage culorilor javaneze. Se vorbeşte prea superficial de mistica orientală, de îndată ce un compozitor introduce noţiunea de intuiţie în comentariile sale. Sînt obligat deci să o mărturisesc : ignoranţa muzicienilor noştri în ceea ce priveşte muzicile neoccidentale este cvasi-totală. În acest sens nu s-a făcut nici un progres de la sfîrşitul secolului. Altfel zis : am distrus barierele de odinioară fără să le fi trecut în realitate.

Este oare de mirare ? Permiteţi-mi să inserez din nou o mică notă personală. Deoarece predau compoziţia şi muzica contemporană la Conservatorul din Amsterdam, am putut convinge direcţia acestui institut că toate muzicile care se cîntă şi se practică în întreaga lume fac parte din obiectul învăţăturii mele.

Astfel predau cel puţin principiile de bază ale muzicii Indiei, Japoniei, lumii arabe etc. Lucru foarte natural. Dar iată ce mă scoate din sărite : foarte probabil, studenţii Conservatorului din Amsterdam sînt din nefericire singurii din Europa occidentală care au acest privilegiu. Într-adevăr, cultura generală a tinerilor noştri muzicieni nu permite totdeauna astfel de extravaganţe. Cel care vrea într-adevăr să ştie ce se petrece în lumea dinafara Occidentului este obligat să se specializeze în cele cîteva universităţi din Europa care au o catedră de etnomuzicologie.

Atunci, ce poate fi mai natural decît această neînţelegere mutuală de care se vorbeşte atît, dacă există atîta ignoranţă, chiar la nivel profesional.

Plecînd de la aceasta problemele se înlănţuie. Ce putem gîndi de exemplu, de propagarea şi distribuirea pe discuri a muzicilor în lume, activitate destul de recentă, precum ştiţi, a multor organizaţii ? În sine este minunată. Este ceva ce merită să fie făcut ; este chiar foarte necesar. Dar, forţamente, avînd în vedere ignoranţa de care vă vorbeam, eficacitatea acestei antreprize trebuie să fie foarte restrînsă. Chiar trebuie să fim atenţi.

Într-adevăr, una din marile probleme psihologice ale timpului nostru este mai ales excesul informării. În faţa unui public nepregătit aceasta poate da naştere la grave probleme de percepţie. Omul modern se refugiază cu plăcere în spatele unui zid. El refuză sau acceptă ce-i place. El refuză, simţindu-se zdrobit, dacă nu ameninţat de toate lucrurile noi, dacă este vorba de muzică japoneză, sau de muzică occidentală contemporană. Este prea mult pentru el. El preferă lumea sa binecunoscută a clasicilor, a romanticilor. N-a fost pregătit, nici din punct de vedere mental, nici muzical. Ceea ce ne lipseşte deci nu este informaţia în sine, cît mai ales educaţia adecvată pentru a putea digera această informaţie.

Astfel spus : faţă de pluralitatea tradiţiilor, „contemporaneitatea“ a greşit în ceea ce priveşte educaţia.

Astfel — la fiecare pas — te izbeşti de alte obstacole neprevăzute, şi adesea de ordin extramuzical. Aceasta m-a făcut să cred că declinul multor muzici tradiţionale se datorează în mare parte unor raţiuni extra-muzicale.

Adevăratul fond al problemei îl constituie nu lipsa de vitalitate internă, ci mai degrabă inadaptarea muzicienilor şi a vieţii muzicale la schimbările sociologice survenite prea brusc. Muzica occidentală este ameninţată de asemenea de factori extra-muzicali, parţial analogi. Nu este un subiect demn de luat în seamă acum. Dar este bine să se recunoască totuşi că — dacă muzica nu este un limbaj internaţional — pericolele care o ameninţă sînt îngrijorător de asemănătoare în lumea întreagă.

În consecinţă — în loc să se opună Occidentul altor regiuni ale lumii ar fi poate preferabil să se determine punctele comune şi plecînd de la aceasta să se caute căile demne de urmat.

Şi iată — pentru a termina — cum mi-am exprimat atît rezerva, incertitudinea în faţa complexităţii fenomenului „contemporaneităţii“, cît şi optimismul în calitate de artist occidental : noţiunea de tradiţie ca fenomen esenţialmente contemporan, încrederea mea, altfel zis, în dinamismul activităţilor umane. În acest sens, nu există ruptură, există continuitate.

A reprezenta Occidentul înseamnă a reprezenta o multitudine de concepţii şi opinii. Dar, în ciuda tuturor diferenţelor se observă o schimbare de atitudine semnificativă, mai ales după anii 60.

Într-adevăr, există o atenţie crescîndă nu pentru tradiţiile muzicale în sine, ci pentru muzica plasată în contextul social.

Şi tocmai aici, în acest domeniu extrem de complicat, te regăseşti în mod internaţional. În acest sens se poate spune că reuniunile de acest gen sînt martorii lucidităţii epocii noastre.

CORNELIU DAN GEORGESCU

„Masa tăcerii" de Tiberiu Olah

Activitatea creatoare, cunoscută publicului, a compozitorului Tiberiu Olah (născut în 1928) îmbrățișează o perioadă de peste două decenii, perioadă jalonată de remarcabile succese. O sumară fișă informativă în acest sens ne va facilita înțelegerea mai temeinică a preocupărilor de bază ale compozitorului, a drumului pe care se înscrie creația sa. Începînd cu lucrările scrise în intervalul de timp petrecut la Conservatorul din Moscova (clasa profesorului Messner) — *Sonatina pentru pian* (1949—50), tipărită în 1954, *Cvartetul de coarde* (1952), *Sonatina pentru vioară și pian* (1953), tipărită în 1963, încununată cu Premiul Academiei R. S. R. *Trio pentru vioară, clarinet și pian* (1954), *Simfonia* (1954—55), tipărită în 1964, lucrare de diplomă și continuînd cu *Cantata pe vechi versuri ciangăiești* (1956), tipărită în 1960, premiată la Festivalul Tineretului de la Moscova din 1957, *Echinocții* (1957), tipărită în 1968, cantata *Prind visele aripi* pe versuri de Maria Banuș (1959), oratoriul *Constelația Omului* pe versuri de Maiakovschi (1960), apoi cu ciclul Brâncuși *Coloana infinită* (1963), tipărită în 1965, lucrare ce a obținut premiul Koussewitzki pentru disc în 1967—68, *Sonata pentru clarinet solo* (1963), tipărită în 1964 (ultimele două retipărite de Salabert în 1969), *Ritm și spațiu* (1964, editat de Schott în 1968), *Poarta sărutului* (1966), *Masa tăcerii* (1968) și apoi cu *Translații* (1968), înregistrată pe disc Erato (1970), *Perspective* (1969), editate de Salabert în 1969, respectiv 1970, *Sonata pentru violoncel solo* (1970), Tiberiu Olah se dezvăluie ca un compozitor fecund, preocupat de problemele muzicii secolului nostru și, în egală măsură receptiv la sugestiile muzicii populare (transilvănene în mod special), înscriindu-se astfel în mod creator pe drumul tradiției unui Bartók, apoi Messiaen, apoi — mai vizibil în ultimul timp — poate Enescu. Dacă adăugăm la impresionanta listă de lucrări de mai sus (de remarcat : lucrări aproape în totalitate cîntate, înregistrate, tipărite) o serie de realizări în domeniul muzicii de film, documentar sau artistic, ca și activitatea sa în alte genuri muzicale (muzică de operă) sau pe aceea de lector la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", vom recunoaște în Tiberiu Olah un compozitor care a știut să se impună în viața muzicală românească și internațională în mod stăruitor, consecvent, fructuos.

Complexul muzeistic Brâncuși de la Tg. Jiu a sugerat compozitorului un ciclu de 5 lucrări, ciclu ce reprezintă o cotitură hotărîtoare în creația sa, pe drumul cuceririi unui stil propriu. Frumusețea unică, densă, arhaică și modernă în același timp a operelor de piatră nu l-a îndemnat pe Tiberiu Olah însă la găsirea unei paralele sonore exacte, a unui corespondent muzical fidel ideilor materializate de Brâncuși ; el a considerat aceste sculpturi ca un punct de plecare, ca o idee inițială într-o construcție muzicală de sine stătătoare, care nu poate servi însă ca o ilustrație muzicală a operelor brâncușiene. Această relație indirectă este semnificativă pentru modul de a gîndi al lui Tiberiu Olah, mai puțin înclinat pentru relevarea unor elemente de suprafață, chiar dacă foarte pregnante și sugestive, cît pentru esența ascunsă a fenomenului, uneori mai puțin ușor de detectat. Alături de sugestia brâncușiană, punctele de contact ale celor cinci piese ale ciclului sînt dealtfel, pe plan structural-muzical, deși importante, la fel de insezisabile în mod direct : un șir de numere ale căror combinații stau la baza unei „scheme de durate" comune, o celulă melodică simplă, asemănătoare unui semnal de bucium, care generează însă o melodică complexă, o tehnică variațională proprie, etc. Alături de acestea, o serie de procedee de ornamentare melodică a „schemei de durate" sau anumite formule coloristice orchestrale contribuie la închegarea unității pieselor ciclului pe un plan mai complex.

Dispunerea orchestrei în piesa simfonică „Masa tăcerii" (lucrare îndeaproape înrudită cu „Poarta sărutului") amintește structura capodoperei brâncușiene : ea cuprinde 12 grupe instrumentale (percuție 1, 2, 3, 4, 5, alămuri 1, 2, corzi acute 1, 2, corzi medii, corzi grave 1, 2), distribuite în mod circular în jurul grupei instrumentelor de suflat din lemn, tot astfel cum cele 12 scaune sînt așezate în jurul mesei. Rolul privilegiat din punct de vedere pozițional al instrumentelor de suflat din lemn, plasate în centru, este justificat și de un rol similar din punct de vedere muzical, ele reprezentînd elementul cel mai transparent, aerisit, fluid, elementul în care principiile variaționale își găsesc forma cea mai tipică de manifestare. Distribuția spațială oarecum neobișnuită a orchestrei este exploatată de către compozitor prin imprimarea unei „mișcări circulare într-un spațiu abstract" a discursului muzical propriu zis ; coexistă astfel o serie de „circuite" (în cazul primei secțiuni, de exemplu — una dintre cele mai complexe în acest sens — 4 asemenea circuite independente), care mobilizează succesiv o serie de grupe orchestrale dintre cele 12 citate, descriind o mișcare spre stînga sau spre dreapta, evitîndu-se întîlnirile diferitelor circuite pe una și aceeași grupă. Acest ingenios procedeu orchestral se traduce printr-o mare mobilitate a limbajului coloristic, mobilitate care — este necesar a preciza — acoperă în așa fel an-

samblul orchestrei, încît așezarea ei conformă „Mesei tăcerii" brâncușiene într-un mod oarecum naiv — nu mai este pregnantă în mod direct ; sezisabil este doar rezultatul : o mișcare continuă orchestrală. A nu face vizibile în mod nemijlocit elementele tehnice folosite este unul dintre principiile componistice cele mai consecvente ale lui Tiberiu Olah.

★

Structura arhitectonică a piesei cuprinde două blocuri, diferențiate între ele atît ca pulsație metronomică (pătrimea — 60 respectiv 66), cît și — mai perceptibil — ca orchestrație și ca grad de densitate a acțiunii muzicale. Astfel, blocul A, atribuit la 10 grupe orchestrale dintre cele 12 citate (excluzînd cele 2 grupe de alămuri — deci la coarde și percuție), cuprinde 4 secțiuni în ordine fixă, concepute ca o structură continuă. Blocul B, care cuprinde aceleași 4 secțiuni (deci aceeași muzică), se deosebește de primul prin adăugarea celor 2 grupe de alămuri, prin introducerea unor mici diferențe coloristice în modul de a cînta al coardelor și — în special — prin „umplerea" unor hiatus-uri din blocul A cu material muzical. În fapt, avem o repetiție variată a primului bloc cu adausuri pe diferite planuri — procedeu simplu, eficient și de asemenea nesesizabil la audiție decît între anumite limite.

Pe această structură fixă (blocurile A, B) se aplică o altă structură, mobilă, încredințată grupei centrale ca poziție, a suflătorilor de lemn. Ea cuprinde 3 variațiuni stricte pe una și aceeași „schemă temporală" (procedeu original, asupra căruia vom reveni) ; aceste 3 variațiuni se repetă conform unei simetrii „în oglindă", una dintre ele avînd rol de ax de simetrie, deci nerepetîndu-se. Rezultă 5 secțiuni, care pot fi plasate în cîteva ordini, stabilite de către compozitor, în intervalele dintre cele 8 secțiuni ale celor 2 blocuri. Notînd secțiunile blocurilor cu I, II, III, IV, respectiv I′ II′ III′ IV′ iar pe cele variaționale intercalate cu 1, 2, 3, vom avea ca una dintre posibilități următoarea schemă a formei : Bloc A I II 1 III IV) — Bloc M (I′ 3 II′ 2 III′ 1 IV′). După cum am mai spus, ordinea elementului variațional, spre deosebire de cea existentă în cele 2 blocuri, este variabilă ; astfel, în loc de ordinea 1 2 3 2 1 — ca în exemplul dat mai sus — putem avea ordinea 2 3 1 3 2 sau 3 1 2 1 3. Compozitorul indică două momente în care aceste secțiuni ale formei se suprapun parțial — în cazul schemei expuse, în blocul B, II cu 2 și 1 cu IV.

Este prevăzută de asemenea posibilitatea executării piesei într-o formă redusă, și anume, doar a blocului B, în care caz durata totală a piesei (24—26 minute) se înjumătățește. Menționăm că, în execuția piesei de către orchestra Filarmonica George Enescu din 21—22 mai 1971, în București, (dirijor I. Baciu) a fost adoptată această formă prescurtată ; lucrarea a fost executată însă în întregime de către același dirijor la Iași, peste o săptămînă. Acest element de aleatorism limitat, aplicat doar la macrostructura piesei, posibil datorită potențelor multidirecționale ale factorilor variaționali, face posibile cîteva execuții diferite (în total există 6 asemenea posibilități).

Unul dintre procedeele tipice modului de lucru al lui Tiberiu Olah — factor comun esențial între piesele ciclului brâncușian — este acela al „brodării" ritmico melodice a unei „scheme temporale", ale cărei durate reprezintă cifre din șirul de bază, constituit de către compozitor (3, 5, 9, 15, 23, 33, 45, 59 etc.). Dacă existența unei serii cifrice, aplicate în egală măsură elementului ritmic și melodic ne-ar putea aminti unul din principiile bartokiene preferate (relevate de muzicologul Erno Lendvai în analizele sale), modul său de prelucrare simplu și original, aparține incontestabil compozitorului Olah.

Aceste durate ale „schemei temporale" sînt ordonate după diferite principii, în funcție de necesități (și la Tiberiu Olah, necesitatea expresivă muzicală primează întotdeauna asupra unor elemente de legitate severă). De exemplu, duratele pot apare într-o ordine mereu diferită, sau amînîndu-se apariția unor durate scurte, pentru a le potența la maximum efectul, sau gradînd apariția duratelor lungi printr-o „progresie temporală", etc. Ele pot fi „umplute", cu material muzical sau lăsate descoperite („hiatus-uri" — ca în blocul A din piesa analizată). O asemenea durată poate fi interpretată în diferite feluri, „acoperită" cu diferite pulsații ritmice. (De exemplu, o durată corespunzătoare cifrei 9 din șir poate fi interpretată ca un sunet lung, ca un grup de 9 șaisprezecimi, optimi, pătrimi, etc., poate fi divizată neregulat — ca un triolet, cvintolet septolet, etc., poate fi doar parțial acoperită de un grup de sunete, urmate de pauze, etc.). De aici se poate deduce că acest mod absolut liber de a figura o anumită durată este un procedeu pur tehnic, el nefiind sesizat ca atare de către ascultătorul neavizat (ceea ce corespunde intențiilor compozitorului). Pe de altă parte, el creează un mod original de a concepe ritmul : astfel, nu există măsuri, ritmuri sau subdiviziuni în sensul tradițional al noțiunilor, ci doar un fel de „ritm drept", fără relații între duratele unei grupe, executat cu diferite „viteze", ceea ce sugerează prezența permanentă a unor melisme variate. Raporturile ritmice obișnuite sînt deplasate pe planul raporturilor între agogici diferite. Acest procedeu permite exploatarea unor efecte particulare, ca : apariția treptată (aglomerarea) de subdiviziuni scurte (percepute ca melisme rapide,) oscilația între aglomerări-rarefieri a diferite agogici, etc. De exemplu, în secțiunea I a blocului A duratele lungi apar treptat, simultan însă cu aglomerarea de subdiviziuni scurte ; aparenta stabilire mai îndelungată pe

o singură grupă orchestrală, realizată prin durate mai lungi este astfel compensată prin dinamismul interior duratei respective.

★

Din punct de vedere melodic, materialul utilizat în „Masa tăcerii" este identic, pînă în detalii, celui utilizat în lucrarea precedentă, „Poarta sărutului". El se constituie din transpunerea repetată a celulei melodice de bază a ciclului (do-fa diez — sol) la diferite intervale din şirul citat (3, 5, 9 etc. — cifre aplicate însă nu numai la semitonuri, ci şi la alte intervale). Rezultatul se îndepărtează astfel din nou, în mod considerabil, de punctul de plecare : celula de bază nu va mai fi recunoscută, de asemenea nici intervalele la care este transpusă. Vor fi sezisabile însă intervalele caracteristice (semitonul şi tritonul), plasate într-o serie melodică vastă, compusă dintr-un număr de sunete de asemenea corespunzător cifrelor şirului (23, 33, 45 sunete, etc.). Acest mod de constituire, aplicat atît orizontal cît şi vertical (în simultaneităţi „armonice") exclude apariţia unor sonorităţi întîmplătoare, amorfe (de exemplu „clustere"), conferind pregnanţă melodicii de ansamblu şi contribuind la realizarea unei unităţi superioare între structurile ritmice şi cele melodice. Mai mult decît aspectul cvasi-melismatic predominant, acesta este poate cel mai important element împrumutat de către compozitor de la Messiaen, asimilat apoi şi dezvoltat pe o cale particulară de un interes cu totul deosebit.

★

Semnificativ pentru creaţia de maturitate a lui Tiberiu Olah este raportul între schemă şi muzică sau, pe alt plan, între procedeu şi rezultat final, între ideea muzicală şi realizare concretă. Sensul particular al acestui raport este perceptibil încă la nivelul sugestiei brâncuşiene, în cazul ciclului respectiv. Într-adevăr, muzica lui Olah nu este, în fond, cîtuşi de puţin în mod direct legată de operele lui Brâncuşi, ea le este dedicată, le exprimă într-un mod foarte propriu compozitorului Olah, dar nu încearcă să le imite sau ilustreze. De asemenea, şirul de cifre întrebuinţat, schemele duratelor, etc. îşi au raţiunea doar ca un mod de lucru, în cea mai mare măsură ; ele nici nu pot fi recunoscute apoi decît cu greu, fără indicaţii speciale din partea compozitorului. După cum am mai arătat, acest fapt corespunde intenţiilor celor mai intime ale lui Tiberiu Olah, compozitor care nu agrează ca în opera de artă finită să fie perceptibile direct „schelele" ridicate ca un ajutor temporar, limitat sau metodele de lucru care au dus la construirea ei. El consideră că, cu aceste scheme el operează conform unor cerinţe strict muzicale, care există în afara procedeelor in sine ; de asemenea, consideră că autorul unei lucrări nu trebuie să fie exclus ca personalitate independentă de către legile obiective, de natură matematică, fizică, etc. pe care el le alege, ci trebuie să folosească aceste legi în mod liber, conform intuiţiei sale, pentru descoperirea altor legi, poate mult mai complexe, de natură pur muzicală : aceasta înseamnă creaţie, compoziţie. Preferinţa declarată pentru elementul subiectiv, faţă de cel obiectiv (ne referim la modul de lucru, iar nu la rezultatul final, care poate fi în egală măsură codificat, indiferent de intenţiile compozitorului) explică poate şi lipsa totală de interes a lui Tiberiu Olah pentru aleatorismul „în mic" (improvizaţia propriu zisă), inclusiv aleatorismul controlat. În fond, însuşi modul său de lucru cuprinde (reprezintă de fapt) elementul aleatoric, transpus total din faza execuţiei în cea a creaţiei : în cadrul obiectiv, conştient ales, domină subiectivismul creator. (Faptul că, privind de pe un plan superior, acest subiectivism este desigur pasibil de obiectivare, depăşeşte cadrul analizei de faţă, care se referă la o metodă de lucru).

Procedeele preponderent variaţionale, la nivelul diferitelor structuri muzicale, confirmă cele afirmate mai sus. Nu este lipsit de interes a menţiona că Tiberiu Olah consideră mai interesantă perioada pre-serială a compozitorilor şcolii vieneze (Schönberg şi Webern în special) decît cea de maturitate, serială, tocmai datorită unor organizări structurale nemanifeste, pe baze mai subtil muzicale, pe care el le atribuie acestor prime lucrări. (vezi articolul lui T. Olah *Muzică grafică sau o nouă concepţie despre timp şi spaţiu* din revista Muzica nr. 12, 1969, pag. 13).

Muzica lui Tiberiu Olah din ultimele sale lucrări din ciclul brâncuşian, ca şi în piesele pentru orchestră *Translaţii, Perspective,* sau în *Sonata pentru violoncel solo* nu se bazează în mod esenţial pe contraste extreme (deşi pare o muzică de tip oarecum tradiţional din punct de vedere al alternanţei punctelor culminante cu momentele de relaxare), nu este o muzică de tip coloristic, figurativ (deşi utilizează o gamă de culori instrumentale foarte diversă, dintre care unele inventate chiar de către autor, iar principiul variaţional este, într-un anumit sens, nucleul ei), nu uzează de efecte spectaculoase exterioare (deşi fiecare detaliu îşi are efectul lui precis, căutat şi găsit de către intuiţia compozitorului). Această muzică urmează o linie mai complexă, „mai lucrată", fiind dificil de definit în ansamblu, deoarece „miezul" ei scapă unei analize globale. Ea este de asemenea bogată în detalii, minuţios cizelată, densă în nuanţe de culoare intermediară (organic integrate arhitecturii de ansamblu), este o muzică de tensiune, robustă, dinamică, dar şi aeriană, rafinată, luxuriantă, mai romantică în fond decît pare la un prim contact, de o înaltă ţinută artistică şi umană. Caracterul ei stilistic predominant sintetic, originali-

tatea complexă — sugerînd uneori în mod eronat eclectismul — face să eşueze încercarea de a o încadra într-o anumită orientare sau curent contemporan ; cu toate acestea, unele elemente izolate ale ei (lipsa durităților manifeste, forma multiplu articulată, aspectul ornamental, unele începuturi de eterofonie, irizarea culorilor, linia generală „ondulată", etc.) par să indice în creaţia compozitorului Tiberiu Olah o cotitură importantă din sfera Bartok către sfera Enescu (în accepţiunea ei cea mai largă), cotitură care — fără a fi încă în mod hotărîtor conturată — ne îndreptăţeşte a aştepta cu mult interes evoluţia ulterioară a unei personalităţi complexe şi exigente.

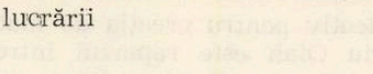
„Pămîntul acesta", poem concertant pentru voce, pian şi orchestră, pe versuri de Eugen Frunză, de Liviu Ionescu

de CONSTANTIN DRĂGOI

Compozitorul Liviu Ionescu (n. 1928) s-a format sub îndrumarea unor maeştri ca : Ioan D. Chirescu, Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Theodor Rogalski, George Georgescu, Constantin Silvestri, Zeno Vancea şi Florica Musicescu. Este autorul unor lucrări scrise în genuri diverse, începînd de la muzica uşoară şi cîntecul de mase pînă la lucrări simfonice şi vocal-simfonice : baletul *Ciudatul trubadur* (1955), *Suita simfonică* (1955), *Sonatina pentru vioară şi pian* (1956), Sonatina pentru flaut şi pian (1956), cantata *Eşti liberă* (1958), *Simfonietta* (1968), *Inscripţii* (1969), ş.a., dovedindu-se un liric prin excelenţă, moderat chiar în momentele cînd muzica sa se învolburează, se încleştează în confruntări dramatice. Potenţa expresivă este concentrată într-o succintă linie melodică, deseori într-un simplu motiv care va genera o structură plauzibilă atît arhitectonic cît şi afectiv. De la această aparentă sobrietate pînă la exuberanţa motivică, în care celulele melodice îşi cîştigă dreptul de *leit-motive* nu este decît un pas. Suavitatea, tonul moderat, melopeea se impun în primul rînd printr-o preponderenţă melodică, evidentă în desele momente solistice sau chiar în maniera de punere în pagină, în care domină dublajele. De asemenea, se poate vorbi şi de preocuparea unei vizualizări a imaginilor muzicale, a unei plasticităţi coloristice. În elaborarea creaţiilor sale simfonice şi vocal-simfonice se simte suflul unui comentator activ, conştient, al unor mari desfăşurări epice raportate adesea la sentimentele şi ideile generoase ale dragostei de patrie, ale eroismului luptei omului pentru mai bine.

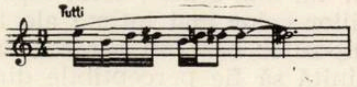
Poemul *„Pămîntul acesta"*, pentru bariton solo, pian şi orchestră (1971) se înscrie pe linia acestor preocupări angajate şi este, de fapt, o cantată structurată în trei părţi, la realizarea căreia concură cele trei grupe tratate distinct — solistul, pianul şi orchestra. Evident că dispunerea formală, ca de altfel şi derularea evenimentelor sonore este determinată de construcţia şi conţinutul tripticului poetic semnat de Eugen Frunză. În ansamblu, arhitectura lucrării urmează tradiţionala succesiune tripartită a mişcărilor.

Prima parte, *Allegro*, intitulată *„Cetatea durerii"* debutează printr-o introducere orchestrală viguroasă, în care două motive ritmico-melodice — conţinînd latent întreaga substanţă sonoră a lucrării



tema principală expusă la corzi

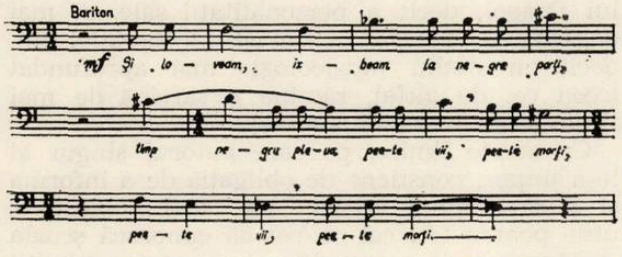
prima celulă generatoare



secţiunea a doua a celulei

este urmată de o intensă şi dramatică participare a solistului vocal, susţinut în permanenţă de intercalările pianului. Se creionează o at-

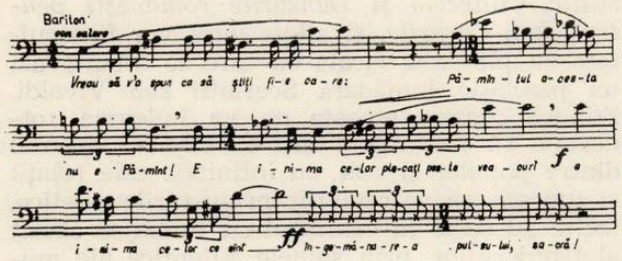
mosferă de un acut dramatism, de tensionată încleştare, pe care versurile o generează prin măiestrite metafore şi asociaţii verbale. Ea este redimensionată în grai sonor prin transfigurarea unor celule motivice generatoare, preluate alternativ de solistul vocal, de către pian şi orchestră, celule ce revin în finalul acestei părţi în angajarea unei agitate dispute între instrumentul solist şi orchestră. Este momentul ilustrării versurilor :



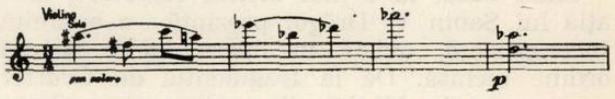
Dacă în partea I-a pianul excelează printr-o participare dialogată, intercalîndu-şi discursul între replicile solistului vocal şi ale orchestrei, în secţiunea mediană intitulată *„Pămîntul"*, *Andante*, pianul are o prezenţă mult mai substanţială, susţinînd adevărate monologuri prin construcţia melodică a frazei. În această parte predomină atmosfera lirică, evocatoare :

„Vreau să vă spun ca să ştiţi fiecare :
Pămîntul acesta nu e pământ !
E inima celor plecaţi peste veacuri."

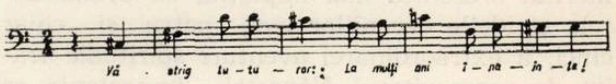
Interesantă este şi structura formală a acestei secţiuni, în special prin intervenţia solistului vocal a cărui stimă evoluează spre un punct culminant, plasat în registrul înalt, ajunge la strigăt, devine vibrant, patetic,



ca şi apariţia în ultimele măsuri a violinei solo (în pianissimo) care readuce, de fapt, atmosfera debutului acestei părţi, căpătînd un caracter conclusiv, sonorităţile stingîndu-se treptat într-un murmur abia perceptibil.



Un viu dialog între pian şi orchestră, construit pe un fundal ritmic animat, prefaţează sonor secţiunea finală, *Allegro molto*, intitulată *„Vă strig tuturor"*. Distingem cîteva elemente ce îmbogăţesc considerabil orizontul sonor al întregului ; în primul rînd o mai mare varietate ritmică, o instabilitate metrică ce doar în secţiunea centrală a părţii a III-a — în care solistul este acompaniat de pian — se potoleşte, pentru a reveni cu un plus de nerv, de neastîmpăr, apoi printr-o superioară coeziune între participanţii la realizarea lumii sonore. Este o pagină de optimism, de bucurie şi încredere în viaţă, care antrenează toate planurile discursului muzical în redarea unei veritabile polifonii de imagini şi culori. În această parte pianul susţine poate cea mai substanţială contribuţie din întreaga desfăşurare a poemului. Punctat de bogate sonorităţi orchestrale, desenul melodic vocal evoluează cu avînt spre versurile simbol ce aureolează poemul :



Este un final care adaugă noi valenţe expresive întregii lucrări, un final ce sugerează prin atmosfera optimistă pe care o degajă realităţile zilelor noastre.

Prin limbajul şi mijloacele utilizate, prin varietatea ritmico-melodică, trăsături ce realizează intenţia tălmăcirii în mod fidel a bogăţiei de sensuri şi aspiraţii cuprinse în versurile poetului Eugen Frunză — poemul *„Pămîntul acesta"* de Liviu Ionescu constituie o pagină convingătoare, vibrantă.

GEORGE SBÂRCEA

O monografie despre Sabin V. Drăgoi*)

Chiar dacă, la o mai atentă cercetare, creaţia lui Sabin V. Drăgoi prezintă o anumită incongruenţă, există în opera lui o severă ordine închisă. De la fragmentul de *Cvartet pentru coarde, Miniaturile pentru pian, Corurile bărbăteşti şi Divertismentul rustic,* la drama muzicală *Năpasta,* misterul *Constantin Brîncoveanu,* care nu-i de fapt decît o admirabilă transpunere în genul concertului-spectacol a bogatelor tradiţii corale româneşti în domeniul cîntului gregorian şi polifonia născută din uzul lui ritual mai nou, totul se axează pe intenţia compozitorului de a crea o imagine nouă a muzicii culte româneşti. Intenţia aceasta a reprezentat-o ambiţia enormă a lui Drăgoi şi a altor compozitori din aceeaşi generaţie cu el, de a crea un limbaj muzical românesc, ceea ce conferă activităţii lor patetismul angajărilor totale.

Dacă lipseşte ceva din cartea lui Nicolae Rădulescu este tocmai evocarea naturii profund patetice a experienţelor de artă ale unuia dintre cei mai mari muzicieni români dintre cele două războaie. Poate că viaţa şi lupta lui Drăgoi — fiindcă noi cei care am fost martorii înălţărilor lui artistice ne-am dat seama mereu de dificultatea luptei susţinute de el spre a putea vorbi în muzica sa, cum ne-o mărturisea, „şi despre clopul cu zorzoane, şi despre mîneca de la cămaşa înflorată" — ar fi meritat o cronică mai împletită cu evenimentele şi ideile deceniilor trei, patru şi chiar cinci, a extraordinarei aventuri spirituale trăită de compozitorul *Năpastei.* Importanţa sa pentru şcoala românească de compoziţie echivalează cu aceea a lui George Enescu pentru afirmarea universală a muzicii culte româneşti. Despre spiritul combativ de o neobişnuită vehemenţă al lui Drăgoi, care a experimentat modalităţi fundamental noi de prelucrare a folclorului, atît în privinţa folosirii modurilor populare şi ţesute inextricabil în limbaj, cît şi în penetrarea cîntecului şi jocului sătesc în teatrul de operă, se puteau şi trebuiau spuse mai multe lucruri. Fiindcă tot ce a creat Drăgoi în muzica românească şi tot ce a săvîrşit el ca artist animator, dirijor de cor, culegător de folclor şi etnomuzicolog este o pasionată confesiune despre vechimea, inedităţul, bogăţia şi forţa de expresie a muzicii poporului român. Nimeni pînă la el n-a făcut-o cu aceeaşi fervoare dialectică şi consecvenţă creatoare, puţini dintre cei ce-l urmează vor mai fi obligaţi de acum să susţină cu aceeaşi ardoare o idee pe deplin afirmată.

Într-o oarecare măsură, toate acestea reies din cartea lui Nicolae Rădulescu, şi dacă nu sînt puse în lumină la tensiunea ce li se cuvenea, este pentru că autorul însuşi, limitat de împrejurările şi specificul biografiei şi prezentării muzicologice la un spaţiu mai restrîns, şi-a propus o rezumare, printr-o construcţie dualistă — de o parte viaţa, de altă parte opera — mai curînd a itinerarului existenţei lui Drăgoi, decît a personalităţii sale, şi mai degrabă o trecere în revistă a creaţiei lui, decît un studiu muzicologic mai aprofundat (ceea ce, de altfel, rămîne o sarcină de mai tîrziu a muzicologiei noastre).

Cu aceste limite, pe care autorul singur şi le-a impus, conştient de obligaţia de a informa şi afirma opinii critice cît mai obiective, utile pentru toţi cei ce vor să cunoască şcoala românească de compoziţie şi pe reprezentanţii săi, lucrarea lui Nicolae Rădulescu ajută la pătrunderea cititorului într-o operă mai bogată şi mai plină de semnificaţii, decît apare la prima vedere. Dificultatea pe care autorul a întîmpinat-o şi căreia i-a făcut faţă cu inteligenţă a fost situarea potrivită a operei lui Drăgoi în perioada actuală a muzicii româneşti, care îngăduie acces la numeroase experienţe de limbaj şi în care corurile, doinele pentru voce şi pian, miniaturile pianistice, lucrările de teatru liric etc. ale maestrului originar din Seliştea arădană s-au clasicizat, în sensul cel mai intim al noţiunii. Însă, prin această „clasicizare", s-a întîmplat şi un fenomen de distanţare în timp — dacă nu din partea auditorilor, din partea criticii investigatoare de noutăţi estetice cu siguranţă — de o muzică pură şi viguroasă, sinceră pînă la confundarea adeseori absolută cu sentimentele şi gîndurile directe ale poporului care i-a fost principala şi singura sursă de inspiraţie.

Credem că Nicolae Rădulescu a simţit de multe ori, în timp ce scria cartea sa atît de bine documentată asupra lui Drăgoi, cam ce simt şi auditorii muzicii compozitorului, anume că, peste cîtăva vreme, *Divertismentul rustic, Cîntecele şi Dansurile româneşti pentru pian, Corurile,* şi altele încă, vor fi ascultate cu plăcerea curată cu care se ascultă azi un preclasic, bunăoară Scarlatti sau Vivaldi. Fiindcă muzica aceasta ne va îndemna totdeauna să parcurgem într-o clipită drumul dintre popular şi cult, cu infinitele sale relaţii şi sugestii, să ne revivificăm gusturile estetice, tocite adeseori în contactul cu limbajul obosit al tehniciştilor, prin sursele autentice ale muzicii, care sînt mereu un impuls şi un amplificator al dorinţei noastre de simplitate şi emoţie.

Lui Nicolae Rădulescu nu i-a scăpat, de fapt, nici un detaliu din existenţa marelui mu-

*) Nicolae Rădulescu: *Sabin V. Drăgoi.* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 248 pagini, Bucureşti 1971

zician român, care, printr-o disciplină nativă de concentrare a atenției și energiei sale artistice, a izbutit să trezească, în atmosfera de acum cinci decenii, asfixiată de rafinamente estetice și intelectualism pseudo-mistic, interesul pentru arta alimentată de etnografie. Nu i-a scăpat nici firul conducător al concepțiilor de estetică și tehnică componistică ale lui Drăgoi, cuceririle sale de limbaj, valoarea perenă a cîtorva dintre cele mai bune lucrări, semnificația lor pentru muzica modernă românească. A sesizat și pasiunea de care compozitorul era devorat : aceea de a găsi împăcarea totală a motivului și spiritului muzicii populare cu muzica cultă, fără a renunța la *limbajul* folcloric, dar metamorfozîndu-l, printr-o mutație estetică, în artă cultă. Desigur, Drăgoi și-a cunoscut limitele proprii, după cum a cunoscut și șansele încercării de a depăși structura folclorului fără a-i trăda esența. De asta, proiectul său de a scrie o mare simfonie românească — „una singură, ș-apoi fie ce-o fi !", cum ne-o mărturisea el, cu destul de puțin timp înainte de sfîrșitul său neașteptat — n-a mai prins conturul realității. Miniaturist („un maestru al formelor mici", cum îl numește autorul cărții), pînă la un punct, firește, compozitorul a năzuit neîntrerupt și spre sintezele mari, care, chiar dacă nu sînt perfecte totdeauna, se afirmă cu grandoare firească în *Năpasta*, în *Horia*, în *Constantin Brîncoveanu*.

Ni se pare însă că, după prezentările succinte și pe deplin mulțumitoare prin alertețea și acuitatea lor ale principalelor lucrări de Drăgoi, autorul a acordat prea puțină atenție, într-un capitol final de abia cincisprezece pagini, activității de folclorist a lui Sabin V. Drăgoi și importanței sale pentru folcloristica noastră muzicală. Întîi de toate, fiindcă opera lui nu se poate concepe separată de sursele artei populare, apoi fiindcă el, printre cei dintîi, a demonstrat prin creația sa că folclorul nu este un element exotic, muzeal, ci e însuși aerul pe care-l respirăm în universul românesc. Pentru asta nu i-a ajuns însă numai compoziția, prelucrarea, transcripția cîntecelor și a dansurilor țărănești, ci s-a dedicat și culegerii, studierii, sistematizării muzicii populare. A căutat-o, așadar, la țară, acolo unde ea trăiește și se mișcă liber în spațiul ei natural, căutînd în același timp și suportul vital al creației poporului, nucleul psihic, zbuciumul interior, viața intimă și profundă a țărănimii. Astfel a ajuns la colecția celor *303 Colinde* și la cîntecele din *Monografia Belințului*, lucrări de o valoare deosebită, indiferent dacă afirmațiile făcute în ele pot fi controversate în perspectiva evoluției continue a etnomuzicologiei. Dacă ne gîndim că etnomuzicologia a pornit de la finlandezul Krohn, a fost dezvoltată de maghiarul Bartok și codificată științific de românul Brăiloiu, Sabin V. Drăgoi își află un loc de primă mărime în cucerirea unei poziții corespunzătoare pentru această disciplină complexă, greșit cunoscută și tîrziu acceptată în areopagul științelor sociale. Că în munca științifică a folcloristului Drăgoi intervine mereu, cu intuițiile sale, *artistul* Drăgoi, lucrul acesta este compensat nu numai printr-o însemnată activitate de culegere și studiu săvîrșită sub constelația nefavorabilă a unei perioade cînd societatea noastră nu-și recunoscuse încă valorile proprii, ci și prin faptul că, în creația compozitorului, *folcloristul* este atît de prezent, încît muzica lui se confundă cu glasul fascinant al poporului.

Este ceea ce a recunoscut Nicolae Rădulescu în cartea sa, care rămîne o sursă dintre cele mai utile pentru viitoarele cercetări, analize și situări în perspectiva istorică-estetică a personalității și creației lui Sabin V. Drăgoi.

Ghid de operă

Editura muzicală publică sub patru semnături de critici muzicali și comentatori muzicali de radio (Gabriela Constantinescu, Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu, Iosif Sava) un *Ghid de operă* interesant, de vreme ce își propune un țel ambițios : o imagine a întregii creații românești de operă căreia i se adaugă un peisaj complet al tuturor operelor preclasice, clasice, romantice și moderne aflate actualmente în repertoriul teatrelor lirice, și, implicit, în atenția iubitorilor acestui gen atît de discutat.

Prezentat sub formă de medalioane orînduite alfabetic, textul acestui ghid se împarte în cîteva mari grupe : compozitori români, compozitori străini, opere străine, cale pe care sîntem îndrituiți să credem că nu numai melomanul sau cel dornic să se apropie de scena lirică vor găsi satisfacție și elemente utile în lectura cărții, dar că și specialistul va descoperi o sumă de date și de considerații estetice pe care și le-ar fi însușit altfel numai în urma multor ore de cercetare în paginile unor enciclopedii, monografii sau studii disparate.

Lectura lucrării nu presupune cursivitate ; aceasta a fost imaginată de către autori numai în măsura în care cel interesat urmează să se informeze direct la pagina dedicată compozitorului sau lucrării respective. Fiecare capitol al cărții se bucură de autonomie, fiind practic independent și de ceea ce îl precede și de ceea ce îi urmează. Prețuirea de care, sîntem convinși, se va bucura *Ghidul de operă* rezidă tocmai în capacitatea lui strict lucrativă, și de aceea se va dovedi cît de curînd un prieten al tuturor celor pentru care opera continuă să fascineze, să pasioneze sau să constituie studiu de specialitate.

M. M. ȘT.

REPORTAJ

Un județ în plină înflorire: Bistrița-Năsăud

Pe oamenii ținutului de veche așezare nord-transilvăneană, Bistrița-Năsăud, îi cunoșteam mai de mult. În urmă cu cîțiva ani, la primul festival al *Horei de la Prislop*, îi văzusem în frumoasele lor costume populare, le ascultasem cîntecele și mă uimiseră dansurile izvorîte din vînjosul folclor năsăudean, sau din mai potolitul melos de prin părțile Bistriței. Citisem, cu satisfacție, vești despre laurii culeși în afara hotarelor țării, despre faima făurită de ambasadorii cîntecului popular, grupați în ansamblurile amatoare *„Cununa de pe Someș"* și *„Păunița"*, din Bistrița și respectiv, Sîngeorz. Un medic îmi lăudase apele miraculoase, dătătoare de noi puteri, din Sîngeorz-băi, iar un scriitor îmi descrisese drumul de basm care duce la casa de creație din Valea Vinului. Fapte îndeajuns de multe pentru a mă face să doresc cu tot dinadinsul să cunosc, la ei acasă, pe bistrițeni și năsăudeni, să pășesc cu sfială pe locurile copilăriei lui George Coșbuc și Liviu Rebreanu.

Primul vestigiu al *noului*, răsădit și pe aceste meleaguri, îl constituie drumul în întregime modernizat, care face legătura între Dej și Bistrița. Părăsesc Dejul, înfiorîndu-mă la amintirea suferințelor locuitorilor, pricinuite de pustiitoarele inundații. Și azi, după atîta timp, casele din preajma Agârii au tencuiala udă, iar rănile lăsate sînt încă vizibile. Cu atît mai impresionantă îmi apare însă bărbăția cu care oamenii au știut să repare rapid casele, străzile, obiectivele industriale și culturale, într-o tenacitate și unitate ce sînt proprii gospodarilor de pe Mureș.

Șoseaua ne poartă, mai departe, prin minunata vale a Someșului. Trecem prin Reteag și poposim la casa memorială a cunoscutului folclorist *Ion Pop-Reteganul*. Puțin drum încă, și după Beclean ajungem la Bistrița, oraș așezat pe ambele maluri ale rîului de la care și-a luat numele, reședință a județului Bistrița-Năsăud. Se pare că, pe aici, omul a fost prezent din cele mai vechi timpuri. Urnele de incinerare din epoca bronzului, descoperite recent pe vatra orașului, atestă din plin această afirmație. Mai tîrziu, în Evul Mediu, Bistrița era un cunoscut tîrg anual și avea drept sigiliu o stemă, care cuprindea un cap de struț cu o potcoavă în cioc, ceea ce în heraldica veche constituia simbolul îndeletnicirilor comerciale. Pășunile întinse, bogata vegetație și apele înconjurătoare au făcut ca pînă în zilele noastre, principala ocupație a oamenilor să fie agricultura. Astăzi însă, Bistrița ca și întreg județul, sînt într-o profundă efervescență creatoare. Gazdă ospitalieră, interlocutorul nostru *Vasile Ilovan*, secretar al Comitetului județean de Partid, ne relatează în legătură cu procesul de transformare socialistă a satelor și comunelor bistrițene, următoarele: *„Pentru locuitorii județului Bistrița-Năsăud, măsurile luate de către partidul și statul nostru, în ceea ce privește îmbunătățirea organizării administrativ-teritoriale a României și sistematizarea localităților rurale au o însemnătate deosebită. Am în vedere dezvoltarea economică și social-culturală, aceasta cu atît mai mult cu cît raioanele care au intrat în componența actualului județ, au fost din acele subdezvoltate pe toate planurile și în special, în ramurile industriale. Anii care au trecut de la constituirea județului, au fost ani de profunde transformări înoitoare. Investițiile alocate au constituit temeiul material al unui progres evident în economie, oferind posibilitatea de afirmare a capacității creatoare a muncitorilor, inginerilor, tehnicienilor și a celorlalte cadre din întreprinderi și instituții. Prin materializarea acestora, harta județului s-a îmbogățit cu noi și importante obiective, iar în prezent, datorită volumului sporit de investiții — aproape 3 miliarde lei — sînt în construcție fabrica de textile nețesute, complexul de prelucrare a lemnului, uzina pentru industria materialelor de construcție și refractare, care, toate vor intra în funcțiune în actualul cincinal. Mai putem adăuga la acestea și Complexele sanatoriale de 1.500 locuri, în construcție la Sîngeorz-Băi, un modern hotel în Bistrița și alte zece obiective industriale, care vor contribui la sporirea producției globale a județului de peste 2,5 ori în 1975, față de 1970".*

Toate aceste transformări ale bazei materiale a județului, au dus în mod firesc la importante mutații în conștiința oamenilor muncii. Ne dăm seama de acest fapt, observînd — printre altele — bogata activitate culturală de masă desfășurată în cîteva din cele mai importante localități ale județului. În Bistrița, ca și în Năsăud, instituțiile artistice profesioniste sînt absolut inexistente. În atari condiții, Casele de Cultură și Căminele Culturale constituie principalele focare de cultură și artă, iar în cadrul acestora, MUZICA ocupă un loc deosebit de important. De pildă, chiar dacă materialele bibliografice și discurile lipsesc aproape total din cadrul bibliotecii Casei de Cultură a Sindicatelor din orașul Bistrița, activiștii de aici se străduiesc și reușesc într-o bună măsură, să ofere, cu puține mijloace, cicluri de muzică din opere, prezentări-medalioane ale compozitorilor români și universali, sau alte asemenea manifestări, contribuind prin aceasta la ridicarea nivelului educației muzicale a muncitorilor și intelectualilor, la formarea unui bogat mănunchi de melomani.

Ne așteptam să găsim și aici, ca în multe alte părți, un interes deosebit — mai ales din partea tineretului — pentru muzica ușoară. Spre surprinderea noastră, formațiile acestui gen sînt într-un număr redus, cu mult mai mic, de pildă, decît al corurilor și fanfarelor, fără a mai vorbi de activitatea grupurilor folclorice ori a tarafurilor. Se menține, deci, o veche tradiție muzicală, încetățenită pe aici de mai bine de un secol. Activitatea fanfarelor este prodigioasă. Se concertează săptămînal, sau chiar de două ori pe săptămînă, în mai toate localitățile județului, se organizează festivaluri de fanfară, remarcîndu-se cu fiecare prilej dragostea și interesul purtat acestui vechi gen muzical. Totuși, repertoriile sînt încă sărace. Poate nu atît din pricina tipăriturilor, cît din faptul că, deși există mulți executanți, îndrumătorii lor sînt din ce în ce mai puțini, din ce în ce mai bătrîni. Cu această ocazie, ne facem mesagerii stăruitorului apel al diriguitorilor culturii din județ, apel adresat Conservatoarelor din Cluj, Iași și București, sau Uniunii Compozitorilor, pentru a trimite specia-

liști în aceste locuri, pentru a sprijini și îndruma activitatea actualilor și viitorilor dirijori ai fanfarelor, pentru a nu lăsa să se stingă treptat, acest gen mult iubit de locuitorii acestor ținuturi.

Activitatea corală ocupă un loc cu totul aparte. Numărul formațiilor, varietatea lor, deosebitele manifestări organizate în acest gen, cu diferite prilejuri, ca și ținuta artistică a corurilor, atestă încă odată că această parte a țării rămîne fidelă celor mai bune tradiții ale muzicii românești. Pilduitoare, în această privință, este *Reuniunea Corală „Doina Someșană"* ce se organizează în fiecare an, în frumosul lăcaș al Casei de Cultură din Năsăud, la care iau parte zeci de coruri și grupuri vocale din județ. Cîntecele patriotice și revoluționare, sau prelucrările de folclor ale compozitorilor noștri înaintași sînt predominante în repertoriu, ele răsunînd mereu pe aceste plaiuri. De asemenea, muzica preclasică, leagăn al culturii corale universale, este prezentă în lista lucrărilor interpretate de numeroase formații, ca de pildă corul Casei de Cultură din Năsăud, recent premiat la Concursul al zecelea al artiștilor amatori de la orașe și sate. Ținuta interpretativă este îngrijită, deși dirijorii nu sînt cine știe ce mari specialiști cu diplome, ci pur și simplu învățători, dar adevărați activiști culturali, animatori ai vieții muzicale din comunele și satele noastre. Trebuiesc relevate, de asemenea, apariția de dată mai recentă a formațiilor sindicatelor, mesagere ale tinerei industrii județene. Dintre acestea se detașează net, corul Casei de Cultură a Sindicatelor din Bistrița, promovat în etapa a doua a concursului inter-județean *„Patrium Carmen"*, organizat de Radioteleviziunea Română. Un cuvînt și despre neobositul său dirijor prof. Cornel Pop, același specialist care pregătește și formația năsăudeană, sau care nu pregetă să se deplaseze în comunele județului pentru a sprijini pe ceilalți conducători de coruri.

...Cel care străbate țara în lung și în lat, vede la tot pasul *noul*, în industrie și în agricultură, în cultură și în artă, în civilizația noastră socialistă. Există însă locuri, în care oamenii răsădesc acest *nou*, uitînd de vestigiile trecutului, ori, pur și simplu dezinteresîndu-se de el. Sînt, desigur, multe alte locuri în care fenomenul este invers, unde vechile obiceiuri sînt ținute la loc de onoare. *Noul* se naște, se întărește prin trainice legături, trăgîndu-și seva tocmai din gloria și experiența trecutului. Tocmai acest fenomen se întîlnește la tot pasul, în economie și în cultură, în județul Bistrița-Năsăud.

Iată de ce părăsind aceste meleaguri, locuri de veche așezare, nutresc dorința de a reveni grabnic pe aici. Este nostalgia călătorului care a simțit fiorul contopirii *noului socialist* cu cele mai bune tradiții ale noastre, rezultate din însăși unitatea pămîntului românesc !

CLAUDIU NEGULESCU

Expoziția discului sovietic

În cadrul magazinului „Muzica" din București a fost organizată, cu prilejul „Decadei discului sovietic" (5—16 octombrie), o amplă expoziție dedicată celor mai noi înregistrări ale casei de discuri din Moscova. Și dacă la expoziția discului românesc inițiată cu prilejul „Decadei discului românesc" în preajma zilei de 23 August 1971, la librăria „Drujba" din Moscova, iubitorii de artă au putut face cunoștință cu cele mai noi înregistrări ale casei „Electrecord", la expoziția bucureșteană am putut întîlni unele din cele mai semnificative titluri discografice sovietice.

De la simfoniile lui Ceaikovski și Prokofiev la cvartetele lui Șostakovici și suitele de balet ale lui Strawinski, de la marile creații simfonice ale clasicilor vienezi (în interpretarea unor impunătoare formații simfonice din Moscova și Leningrad dirijate de Kiril Kondrașin, Ghenadi Rojdestvenski, Evghenii Svetlanov) la recitalurile de muzică contemporană ale marilor virtuozi ai arcușului și claviaturii, și în sfîrșit de la înregistrările dedicate celor mai remarcabile ansambluri de muzică populară din toate republicile Uniunii Sovietice, la imprimările cuprinzînd noi piese ale soliștilor de muzică ușoară — Expoziția discului sovietic cuprinde zeci de înregistrări, de ținută artistică, capabile să ofere iubitorilor de artă din țara noastră un tur de orizont asupra uneia dintre cele mai semnificative compartimente ale dezvoltării artei sovietice, asupra realizărilor dobîndite de muzicienii și tehnicienii sovietici în ultimul timp.

O trecere în revistă a cîtorva dintre titlurile întîlnite în standurile expoziției mi se pare pe deplin edificatoare din acest punct de vedere : *Simfonia clasică* de Prokofiev în interpretarea Filarmonicii din Moscova dirijată de Ghenadi Rojdestvenski ; *Imperialul* beethovenian imprimat de Emil Ghilels cu colaborarea Orchestrei din Cleveland sub conducerea lui Georg Szell ; un disc dedicat lui Vladimir Klimov care interpretează două dintre marile lucrări ale literaturii violonistice : *Concertul nr. 3 de Mozart* și *Concertul de F. Mendelssohn — Bartholdy* ; *Concertul pentru pian* de Brahms în interpretarea lui Leonid Kogan (acompaniază orchestra din Moscova dirijată de Kiril Kondrașin), un disc dedicat lui David Oistrah ca interpret al *Concertelor pentru vioară* de Bartok — numărul 1 — și Hindemith (acompaniază Orchestra de Stat a U.R.S.S., dirijate de G. Rojdestvenski), o *Sonată pentru violoncel și clavecin de Bach* în interpretarea lui Daniil Șafran și Andrei Volkonski, *Simfonia a IV-a* de Mahler (dirijor David Oistrah, solistă Galina Vișnevscaia) *Cvartetele nr. 5 și nr. 7* de Șostakovici în interpretarea formației „Borodin", *Simfonia a V-a* de Prokofiev în interpretarea Orchestrei Radioteleviziunii Sovietice dirijate de G. Rojdestvenski, cîteva înregistrări semnate de Evghenii Svetlanov la pupitrul formațiilor din capitala Uniunii Sovietice : *Simfonia a III-a* de Rahmaninov, *Simfonia a II-a* de Ceaikovski, baletul lui Glazunov *„Raymonda"*, discul cuprinzînd ciclul de cîntece *„Constelația lui Gagarin"* de A. Pahmutova, în interpretarea orchestrei de Estradă a Radioteleviziunii Sovietice, discul dedicat orchestrei de instrumente populare dirijată de V. Laptev, discuri cuprinzînd cîntece în limbile multora dintre naționalitățile ce trăiesc în republicile Uniunii Sovietice, discuri cuprinzînd piese de teatru, momente poetice, etc. etc.

„Evenimentul — spunea Theodor Carțiș, Directorul casei de discuri Electrecord, cu prilejul deschiderii expoziției — *este menit să prilejuiască discofililor din țara noastră reîntîlnirea cu o cultură muzicală și literară cu străvechi tradiții care a înscris în patrimoniul culturii universale numeroase nume și opere nemuritoare.*

Personalități artistice de faimă mondială ca David Oistrah, Sviatoslav Richter, Emil Ghilels, Leonid Kogan, Dm. Bașkirov, Ghenadi Rojdestvenski și alții, formații orchestrale de renume, ansambluri artistice au fost și sînt întotdeauna oaspeți iubiți ai marilor scene de concert din țara noastră, a iubitorilor de muzică din România. Ei și mulți alții sînt astăzi prezenți în această expoziție de discuri gata să ne împărtășească marea lor artă pusă în slujba oamenilor, a vieții lor spirituale.

Devenite de acum tradiționale, aceste manifestări de promovare a culturii ca cea de azi, sînt o urmare firească a relațiilor socialiste frățești statornicite între țările noastre. Ele au darul să contribuie la o mai bună cunoaștere, la apropierea dintre popoarele noastre, la îmbogățirea culturală reciprocă a iubitorilor de artă și frumos din cele două țări prietene."

IOSIF SAVA

Oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu

În spațiul fiecărei culturi muzicale naționale există lucrări de referință. Purtătoare de virtuți adînci, atît pe planul strict al măiestriei componistice (ceea ce descrie un capitol de sinteze la capătul cel puțin a cîtorva generații angrenate în marele tezaur de gîndire, creație și civilizație, definit de muzică) cît și pe mult mai importantul plan al implicării creației în istorie, aceste creații se relevă ca fiind instrumente superioare de cunoaștere.

Un asemenea instrument de cunoaștere, o asemenea lucrare de referință în cultura noastră muzicală este și oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu,* titlul ales, nu fără o evidentă semnificație, să constituie materialul sonor prezentat publicului la concertul de deschidere a stagiunii orchestrei și corului Filarmonicii „George Enescu" din București.

De la prima audiție a oratoriului au trecut douăzeci de ani. A dirijat atunci neuitatul George Georgescu, poate într-una dintre marile sale împliniri. Ceea ce rămîne și acum solid în concepția și în construcția lucrării, ceea ce a însemnat vigoare, prospețime și nuanță, a oferit chiar din primul moment suportul necesar pentru a-i forma tradiția de interpretare, tradiție pentru șeful de orchestră, dar și tradiția pe care publicul însuși a păstrat-o în referința lui la oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu.* Această tradiție de referință reținută de public este impresionantă, deoarece ascunde un timp pînă la trupul ființei noastre naționale, adevăr prin care ascultătorul își propune să se reîntîlnească cu mesajul unor date de esență.

În muzica românească oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu* este o lucrare rînduită definitiv printre valorile genului. Buchetul de modalități sonore, corurile, intervențiile solistice, recitativele, fragmen-

tele orchestrale stau mărturie cunoașterii specifice pe care compozitorul o are asupra cîntecului oltenesc, iar acest cîntec, încărcat de propria noastră memorie emoțională, dezvăluie un drum pe care am așezat de mult și înțeles de Patrie, și înțeles de libertate, și înțeles de bogăție spirituală autentică.

Ritual solemn și laic de descifrare a chipului lui Tudor din Vladimiri, de glorificare majestuoasă și totuși directă, de frescă a epocii, și, o dată cu toate acestea, de înmănunchiere a sensibilității noastre populare, prin „Tudor" se desăvîrșește drama unei pagini de istorie adevărată.

Pentru dirijorul Mihai Brediceanu, contactul cu lumea cuprinsă între coperțile partiturii lui „Tudor" s-a dovedit a fi fructuos. Alături de tradiția cunoscută, sub bagheta lui Mihai Brediceanu s-a desprins acea distincție pe care o imprimă trecerea anilor : contururile au devenit mai clare, ceea ce părea altădată prea simplu a căpătat trăsături de eleganță ; și dirijorul, și ascultătorii, și soliștii, orchestranții, coriștii (dintre care mulți au participat la prima audiție a lucrării, în 1951), toți ne-am îndepărtat de ambianța sonoră în care a fost creat oratoriul, astfel că analogiile des enunțate înainte de vreme și-au pierdut din relief, partitura bucurîndu-se astăzi din ce în ce mai mult de un echilibru autonom.

Soliștii asupra cărora ne oprim, Octav Enigărescu, Gheorghe Crăsnaru, Mariana Stoica, Valentin Teodorian, au fost solicitați puternic de către părțile vocale încredințate. Dificultatea provine din natura intervențiilor solistice, rînd pe rînd cîntec, recitativ, baladă, bocet, gamă de modalități care crește pînă la supranaturalul de esență populară (basm, mit, legendă), intervenții de valoare dramatică structural diferită de prezența într-un rol de operă sau într-un recital de lieduri. Aici, cu toate că avem rezerva unor neașteptate imprecizii ritmice, mai ales la Mariana Stoica, aparițiile solistice s-au integrat firesc în trama sonoră.

Orchestra și corul (formație excelent amplasată : tenorii și bașii în spatele orchestrei, sopranele în avanscena dreaptă, iar altistele în avanscena stîngă, succes în egală măsură vizual, cît și auditiv, prin efectele de stereofonie și spațializare implicit realizate) și-au concentrat eforturile spre acuratețe, momentele cele mai izbutite fiind cele în care ansamblul dobîndea unitate în acest angrenaj.

Reîntîlnirea cu o muzică accesibilă, reactivarea acelei deja amintite memorii afective pentru care publicul nostru are o sensibilitate vie, au prezentat rațiuni suficiente, alături de realizarea muzicală situată mult deasupra nivelului unei simple corectitudini, pentru reluarea în sala de concert a oratoriului *Tudor Vladimirescu.*

În maniera sa proprie, în adevărul lui concret, cu mijloacele lui ușor detectabile, dar poate greu de copiat, *Tudor Vladimirescu,* oratoriu șlefuind chipul unui erou, este și imagine pentru cîntecul românesc pe care îl știm noi și pe care trebuie să-l fi știut și pandurii anului 1821, astfel că o bună seamă de fragmente își evidențiază valoarea ontologică ; am spune că sînt piese din acea istorie a momentelor culturii naționale din care muzica nu poate și nu trebuie să lipsească.

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

„Meșterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu la Radioteleviziune

Deschiderea stagiunii la Radioteleviziune, prin prezentarea oratoriului *Meșterul Manole* pentru soliști, cor și orchestră de Gheorghe Dumitrescu a fost o certă opțiune a acestui distins colectiv pentru muzica românească, pentru lucrările de mare amploare, pentru tematica de largă rezonanță.

Pasionat de temele istorice, de tălmăcirile ample, autorul oratoriilor *Tudor Vladimirescu, Grivița Roșie, Din lumea cu dor, în lumea fără dor, Zorile de aur, Pămînt dezrobit,* a operelor *Ion Vodă cel Cumplit, Decebal, Răscoala, Fata cu garoafe,* s-a preocupat de transpunerea celebrei balade într-o monumentală viziune vocal-simfonică. Și-a compus libretul lu-

minînd conţinutul profund al legendei, subliniind ideea răsplăţii muncii ardente care dincolo de o limitare spaţială temporală, poate străjui peste veacuri. Scris în anii 1969—1970, *Meşterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu se ţese într-o atmosferă evocatoare ; folosirea din plin a modurilor populare, a declamaţiei parcă arhaice, a orchestraţiei simple, neexcesiv colorate, ne fac să recunoaştem mîna compozitorului, felul său atît de personal de a construi lucrările de mari proporţii. Se simte aerul baladesc al discursului muzical, tratarea personajelor, a corului, în maniera teatrului antic, închinat sobrietăţii.

Este aşadar lăudabilă dorinţa Radioteleviziunii de a deschide stagiunea de concerte cu o lucrare românească de mari proporţii, cu o lucrare care să abordeze una din magistralele noastre balade populare. Regretabil faptul că s-a prezentat partitura redusă, evident redarea integrală (circa patru ore) într-un singur concert, depăşind limitele unei comode audiţii.

Oricum, au fost evidente : dramatismul lucrării, echilibrul ei, puternica personalitate a creatorului care ştie să dozeze tensiunile, să facă o curgere firească a tablourilor, a actelor.

Aşteptăm fără îndoială premiera *Meşterului Manole* pe o scenă lirică, unde vom avea posibilitatea unei tălmăciri fidele, deplin convingătoare.

Dintre interpreţi : excelentă Elisabeta Neculce-Carţiş, talentaţii solişti Dan Muşetescu, Mihai Panghe, au strălucit sub experimentata baghetă a lui Iosif Conta umbrind intervenţiile palide, cu multe distonări ale Dorotheei Vasilescu, tonul străin suflului baladesc al Mihaelei Botez.

SMARANDA OŢEANU

Concertele Orchestrei de cameră din Moscova

Am aşteptat cu deosebită bucurie vizita în Bucureşti a renumitului ansamblu condus de Rudolf Barşai, cunoscut şi apreciat din concertele date în vizitele anterioare precum şi din impecabila prezenţă discografică, reper de interpretare pentru cele mai diferite stiluri de autori şi curente. Programul propus iniţial pentru cele două concerte prezenta o dublă atracţie prin interpretarea monumentalei „Arta fugii" de J. S. Bach, în viziunea orchestrală a lui Rudolf Barşai şi prin prima audiţie a Simfoniei a XIV-a de Şostakovici. Ulterior, lucrarea lui Şostakovici a fost înlocuită, din motive obiective, cu „20 viziuni fugitive" de Prokofiev, în orchestraţia lui Rudolf Barşai, alături de Suita a II-a în si minor şi Concertul brandemburgic nr. 3 de J. S. Bach.

Interpretarea Simfoniei „La passione" de J. Haydn mi s-a părut ca cea mai realizată. Socotită printre primele simfonii, scrise după 1770, în care începe să se manifeste o mai intensă dramatizare a discursului muzical, printr-o depăşire sensibilă a stilului galant caracteristic creaţiei haydniene de pînă la această dată, simfonia a fost prezentată cu dimensiunile concertistice necesare. Finalul, cel mai tipic pentru noul suflu simfonic de care aminteam, a sunat „fără respiraţie", cu o precizie de atac demnă de toată invidia. Sonoritatea generală de ansamblu a fost permanent controlată de parametrii celui mai bun gust. În plus am sesizat cîteva arcuşe „col legno" în teme expuse pe coarda sol, intenţii lăudabile pe drumul unei ambiţioase aduceri la zi în interpretare.

Pentru „Arta fugii" Barşai a ales o formaţie de coarde, flaut, doi oboi, oboe d'amore, oboe da caccia, fagot şi clavecin. Cunoaşterea intimă a stilului bachian, pentru orchestraţia lui Rudolf Barşai a însemnat utilizarea extrem de reţinută a vibrato-ului pentru corzi, evidenţierea de la caz la caz a contrasubiectului fugilor, utilizarea clavecinului cu rol de legătură în cadrul formei mari. Am remarcat excelentul simţ timbral care a încredinţat teme flautului în registrul grav, violelor în expoziţii principale, vibrato-ul bogat în secţiunea redată cu solişti de partide, unisonul de coarde extrem de eficient în stretto-uri sau pedale tipic bachiene, preluările tematice corzi-lemne cu distribuţia acestora din urmă pe cele mai reprezentative registre de virtuozitate, îngemănarea instrumentelor cu sonorităţi speciale, oboe d'amore şi oboe da caccia, cu celelalte instrumente, atmosferele rezultate amintind sonorităţi cunoscute din ariile de sopran şi alto din Pasiunile de J. S. Bach. Tot pe această linie doresc să remarc concepţia corală care a dirijat punerea în pagină orchestrală a anumitor fugi. Muzica bachiană, cu pretenţiile interpretative maxime ce le comportă, a fost redată la cea mai convingătoare temperatură concertistică. Firele polifonice ale muzicii, dinamica,

microdimensiunile melodice cu puteri maxime de convingere, relieful timbral, datorat viziunii lui Rudolf Barșai, ne-a adus pe estrada de concert o „interpretare de zile mari".

În „Viziuni fugitive" op. 22 — 20 miniaturi pentru pian — însuși Prokofiev vede o stare de spirit mai liniștită. Inspirate de un vers al lui Balmont:

„În fiecare clipă ce trece văd lumi
schimbătoare, ca jocuri de curcubee..."

viziunile prokofieviene constituie prezențe frecvente în repertoriul marilor pianiști. Barșai a ales de aici 15 viziuni pe care le-a orchestrat la sugestia autorului. Din nou am putut constata cunoașterea funcțională a stilului compozitorului, cunoaștere ce a fost îmbrăcată cu intenția de aducere la zi, pe baza tehnicilor orchestrale contemporane curente, fără ostentație însă. Anumite sclipiri solistice în mase orchestrale cu densitate de pastă sonoră, redarea virtuoză a unor pasaje gîndite parcă pentru corzi de către compozitorul-pianist, inspirația care a întărit mai mult în urechile ascultătorilor părțile „con eleganza", „ridicolosamente", și „feroce" — toate acestea au contribuit la o realizare ireproșabilă. În economia celor două concerte prezentate lucrarea lui Prokofiev și-a atins excelent scopul cameral, confesional propus.

Solistul Suitei a II-a în si minor de Bach, flautistul Aubert Ratzbaum, ne-a prezentat o știmă concertistică cu dificultăți extreme. Dificultatea fiind depășită cu brio consemnăm totuși o prezentare concertistică aflată parcă sub imperative didactice, în contrast cu dezinvoltura imprimată ansamblului orchestral de către Rudolf Barșai. La acesta din urmă, remarcăm redarea plină de culoare a Sarabandei precum și însuflețirea Badineriei.

Concertul brandemburgic nr. 3 generează muzicologului Wilhelm Berger următoarele reflecții: „Numai acela care a știut să realizeze magnificele „Preludii și fugi" cuprinse în „Das Wohltemperierte Klavier" și la sfîrșitul vieții în „Arta fugii", putea să conceapă o construcție atît de temerară. Este ca și cum Bach ar fi vrut să încerce virtualitățile și rezistența unor elemente rudimentare de intonație, de o maximă simplitate, în fond elementele primare ale muzicii, pentru a clădi cu ajutorul lor un edificiu sonor. Din acest punct de vedere „Concertul brandemburgic nr. 3" este un miracol. Fără andante, construit pe o celulă alcătuită din ton și semiton, celulă învestită cu puteri ciclice, concertul atinge un prag de frenezie perfect inteligibil pe limba începuturilor de cantate și pasiuni bachiene". Interpretarea ansamblului condus de Rudolf Barșai a atins nivelul cerut de măreția autorului muzicii, desfășurarea propriu-zisă depășind segmentarea timpului în unități de măsură. Este de fapt o caracteristică ce se poate atribui, fără rețineri, interpretării prezente în ambele concerte ale ansamblului moscovit. Evenimentul concertistic — cuvîntul nu este deloc exagerat! — constituit de această prezență la rampa bucureșteană a fost oficiat cu deosebit elan și dăruire de publicul prezent, în dimensiuni neobișnuite, în sala Ateneului.

ANTON DOGARU

Ansamblul de balet „China"

Spectacolul muzical și dansant dat de Ansamblul de balet — „China" pe scena Operei Române, ne-a adus ecourile vii, impresionante, ale unei arte milenare, pusă astăzi în slujba poporului, ale Chinei noi, revoluționare.

Am urmărit, în prima parte a programului, Concertul pentru pian și orchestră *Fluviul Galben*, crea-

ție colectivă a Orchestrei Simfonice Centrale, după cantata cu același nume a compozitorului Sien Sin-Hai. Lucrarea are un caracter programatic, *Fluviul*

galben fiind socotit simbolul naţiunii chineze. Este expresia rezistenţei eroice şi a luptei poporului împotriva invaziei şi agresiunii străine.

În prima parte, cu caracter de Preludiu, *(Cîntecul barcagiilor de pe Fluviul Galben)* orchestra evocă lupta dîrză a barcagiilor împotriva valurilor ameninţătoare. Solistul introduce vigurosul „Cîntec al barcagiilor se dezvoltă apoi într-un crescendo viguros. apare, după o cadenţă de virtuozitate, o melodie lirică — expresie a încrederii în victorie. Cîntecul barcagiilor se dezvoltă apoi într-un crescendo viguros.

Partea a doua este *Oda Fluviului Galben.* Violoncelele expun în introducere o muzică solemnă. Este ca un omagiu adus harnicului popor chinez care de-a lungul mileniilor a muncit şi luptat pe malurile maiestosului fluviu.

Melodia se desfăşoară cu măreţie la pian şi în orchestră.

Partea a treia, *Mînia Fluviului Galben* debutează senin. După cîntul luminos al flautului, pianul expune o melodie plină de voioşie, cu rezonanţe de cîntec popular. Dar curînd atmosfera se schimbă. Acordurile apăsătoare, grave, la pian, sugerează pe cotropitorii patriei. Figuraţii viguroase, la instrumentul solist, zugrăvesc, parcă, revolta şi mînia maselor populare în necontenită creştere, ca şi valurile înspumate ale Fluviului Galben.

Partea a patra: *Apărarea Fluviului Galben.* În introducere răsună cîntul solemn şi hotărît al alămurilor — simbol al chemării la luptă a Partidului, la care răspunde cu eroism întregul popor. Dialogul însufleţit dintre pian şi orchestră atinge o culminaţie impozantă, cînd cîntecul „Răsăritul roşu", întrepătruns cu intonaţiile „Internaţionalei", exprimă strălucita izbîndă a revoluţiei populare chineze.

Solistul concertului, pianistul In Cen-Tzun s-a dovedit un virtuos desăvîrşit, atît în pasajele de lirism (cîntecul barcagiilor) în melodiile voioase cu rezonanţe populare, cît şi în cadenţele de bravură. Rapiditatea şi în acelaşi timp precizia desfăşurărilor sale, sentimentul cald cu care a cîntat i-au atras aplauze entuziaste. Artistul a oferit două piese chineze suplimentare „Viaţa fericită după eliberare" şi „Dansul pumnalelor" precum şi — atenţie deosebită faţă de muzica românească — Toccata, de Paul Constantinescu, redate cu măiestrie artistică.

Orchestra Ansamblului de balet a apărut ca o formaţie simfonică foarte disciplinată. Dirijorul Van Jo-tzun a condus cu o mînă sigură şi expertă, păstrînd o cumpănă dreaptă între solist şi tutti, imprimînd nuanţe dinamice expresive.

Am urmărit apoi baletul „*Detaşamentul roşu de femei*" cunoscut publicului nostru din filmul cu acelaşi nume. Compus pe o temă revoluţionară, baletul zugrăveşte un episod din timpul războiului civil de 10 ani (1927—1937) în insula Hainan. Este lupta poporului chinez şi a armatei sale roşii, împotriva exploatării şi asupririi. În balet, lupta poporului este împletită cu aceea a unei tinere fete, fiică de ţărani

săraci care, reuşind să fugă din casa latifundiarului exploatator, se înrolează într-un detaşament feminin al Armatei roşii. Urmează o seamă de episoade de eroism şi de jertfe, culminînd cu izbînda finală, eliberarea patriei şi triumful revoluţiei.

Întreg corpul de balet a vădit o măestrie demnă

de marile și bogatele tradiții ale artei populare chineze. Limbajul coregrafic — în bună măsură clasic — a apărut direct, simplu, sugestiv, după exigențele libretului, asociat cu elemente pantomimice expresive.

Însăși mersul interpreților era dans, cu ritmul bine marcat. Mișcările armonioase respirau o vigoare și o energie nebănuite, care nu excludeau însă grația și gingășia feminină, tipic chineză. Anumite elemente dansante au îmbrăcat uneori, cu deosebire la corpul de balet masculin, un caracter acrobatic, totul fiind însă integrat cu inteligență și măiestrie în întreaga desfășurare tematică.

Sînt relevabile pentru dinamismul și dăruirea cu care au jucat dansatoarele Cian Tzao (tînăra țărancă) Sun Sen (comandanta companiei de femei), de asemenea dansatorii Van Guo hua, luptătorul din Armata roșie, Siu Po-dun (agent de legătură) precum și U Kuen-sen, în rolul despotului Nan.

Frumusețea plastică și sobrietatea dansatorilor, jocul fizionomic nuanțat, și echilibrul general al evoluțiilor, la care se cuvine să adăugăm originalitatea și simplitatea decorurilor, extrem de agreabile, au concurat la reușita unui spectacol de înaltă ținută artistică, la care contribuția conducătorului Ansamblului Ciu Ciou-ie, și a directorului de scenă Lian Hun-ciun a fost substanțială.

Orchestra și corul mixt, au cîntat cu o deosebită precizie, cu nuanțe bogate și expresive sub bagheta ordonatoare a dirijorului Van Jo-Tzun. Ținem, în încheiere, să subliniem caracterul activ, militant al muzicii ; o muzică directă, clară și sugestivă, pusă cu eficiență în slujba exprimării unor idei, simțăminte și volițiuni revoluționare.

Spectacolul, înscris drept un eveniment artistic de seamă, a dat putința celor ce l-au urmărit să aprecieze puternicele disponibilități expresive ale muzicii și dansului inspirate din lupta poporului chinez pentru făurirea societății noi, comuniste.

J.-V. PANDELESCU

Concertele Orchestrei Filarmonicii din Praga

Orchestra simfonică a Filarmonicii de stat din Praga reprezintă actualmente unul din colectivele cele mai valoroase, cele mai reprezentative în contextul european al vieții muzicale contemporane. Turneele internaționale, imprimările pe discuri, fiecare concert în parte promovează cu lăudabilă consecvență spiritul unui climat artistic fecund, datorat în bună parte unei discipline profesionale autentic constructive. Voi aprecia în acest sens că orchestra pragheză este actualmente continuatoarea unei valoroase și îndelungate tradiții a ansamblurilor instrumentale, tradiție ce parcurge în chip strălucit întreaga perioadă barocă europeană și clasicismul muzical, ca un exemplu pilduitor de abnegație, de dăruire, de continuu efort susținut cu modestie și cuviință profesională.

Sînt calități certe pe care le regăsim cu prisosință în manifestările actuale ale muzicienilor cehi grupați în Orchestra Simfonică a Filarmonicii pragheze, condusă de Vaclav Neumann.

Desigur, respectul față de partitură, față de intențiile autorului, este primul obiectiv urmărit cu clarviziune și discernămînt, iar aspectul îngrijit al intonației, omogenizarea și șlefuirea sonorității în cadrul fiecărei partide a corzilor, precizia și calitatea atacurilor la instrumentele de suflat de lemn, coeziunea alămurilor, sînt datele de bază pe deasupra cărora se clădește interpretarea propriu zisă. Claritatea sensurilor, lipsa oricărei urme de difuzie expresivă, conturarea cu incizie a aspectelor dominante ale partiturii iată numai cîteva din datele definitorii ale actului interpretativ, foarte ferm, foarte prompt pe care-l întreprinde Neuman.

În *Simfonia a VIII-a* de Dvorak este reliefat pe prim plan melodismul linear susținut de o melancolie tipic slavă ; partitură mai puțin consistentă în ceea ce privește profunzimea ideilor muzicale, lucrarea se cerea însă împlinită prin aportul constructiv al fanteziei interpreților care de această dată s-au mărginit să execute litera scrisă fără a o îmbogăți expresiv.

Violoncelistul Ioszef Chuchro este tipul de interpret care construiește cu metodă și clarviziune în sensul unei superioare înțelegeri a densităților sonore a suprafețelor compacte ale partiturii primului *Concert* de Bohuslav Martinu ; aspectul constructiv, neoclasic al lucrării fiind intuit, solistul conferă căldură și expresie evoluției instrumentului său în mod remarcabil urmărit și sprijinit de masa orchestrală.

Pagină celebră a baletului contemporan, Suita a II-a *Daphnis și Chloe* apare — în versiunea muzicienilor cehi — ca fiind impregnată de o strălucire

detaliată, de o concreteţe sonoră aproape materială, pronunţată cu limpiditate şi măsură. Indiscutabil, suprasolicitările sonore ale dinamicii, lipsa acelei fluenţe inefabile a luminozităţii poetice au lăsat impresia unor evoluţii, oricît de corecte, de clare, în orice caz devitalizate, inerte.

Organism ferm, viguros, Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Praga a făcut dovada posibilităţilor unui ansamblu de certă calitate pe care publicul bucureştean a ştiut şi ştie de fiecare dată să-l aprecieze.

DUMITRU AVAKIAN

„The First Chamber Dance Company" la Bucureşti

Opunînd simfonismului marilor anasmbluri de balet, desenului stufos al acestuia, goanei după fast şi amploare — linia simplă, precisă a genului cameral, compania newyorkeză aduce în pledoaria ei însăşi armele marilor formaţii : virtuozitatea, sensibilitatea. Adaugă acestora însă opţiunea pentru varietate, pentru libera desfăşurare a personalităţii fiecărui dansator, pentru sublinierea individualităţii lor. Asistăm deci, la evoluţia unui octet sau mai corect (după scenele văzute) a unui dublu cvartet de balerini, unde oricare dintre ei este „solist", este „comentator secund", sau „ansamblu". Charles Bennet nu conduce *The first Chamber Dance Company of New York* cu dorinţa abordării „dansului de cameră", „şoc" electrizant, voit cu orice preţ modern. Arta lui Bennet se etalează prin tehnica expunerii culorilor artei coregrafice, ţesînd nuanţe subtile, cu abilitate, nu ca variante ale fondului muzical ci într-un dialog sigur, inteligent cu acesta : schimb de replici rafinate date coloanei sonore. Mai puţin interesant ne apare cînd compune „paşii" pentru o muzică de François Adrien Boildieu de exemplu. Nu aduce nimic nou, se descoperă uneori chiar sărac în imagini ; un dans clasic, corect şi nimic în plus. Recunoaştem însă graţia lui Janice Groman, fluiditatea mişcărilor ei, jocul diafan etalat de Ruth Ann Koesun, maniera distinsă a lui Flemming Halby, a lui Bennet. De fapt nici celelalte piese „clasice" propuse de *The First Chamber Dance Company of New York* nu au excelat, arătîndu-se destul de simpliste. Pentru o *Nocturnă* de Chopin, Janice Groman a simţit răspunsul coregrafic printr-o legănare continuă, înceată, undeva pierdută, un răspuns destul de monoton cu o nuanţă de superficialitate, de renunţare la meditaţie. Chiar şi *Silfidele* lui Fokine după Chopin, în interpretarea cuplului Ruth Ann Koesun, Flemming Halby au apărut şterse, într-o coregrafie greoaie. Mult mai interesantă s-a prezentat Legenda pe muzica lui Isaac Albeniz, un dans de caracter, o explozie de temperament spaniol, perfect transmisă de Sara de Luis. Sincronizarea perfectă a bătăii castagnetelor, cu o privire, o mişcare bruscă a mîinii, cu o rotire neaşteptată, redau nesofisticat acel tumult iberic, inimitabil, intraductibil.

Compoziţiile moderne în schimb, demonstrînd cu adevărat bogăţia expresivă a genului cameral în arta coregrafică, „Expresia" în dimensiunile ei reale, nu o ajustare, o reducere ca în cazul manierei „clasice", au fost convingătoare. Argumentul principal, acela de a se exprima într-un limbaj nou, total inteligibil, însă, ocolind „şocul" — după cum am spus — a fost convingător.

The Myth crea o atmosferă specioasă de peşteră în care solitudinea se îmbina cu picăturile glaciale sacadate ale pereţilor. Se face o invitaţie la evadare din singurătate către prezent, pe un fel de barcarolă spusă pe un solo de violoncel, apoi de pian. Dansatorul — în tablou Charles Bennet — încearcă ruperea, desprinderea, cîştigă pentru o clipă dar nu are consistenţă, forţă, şi pentru moment se întoarce la tăcere.

Şi mai bine organizat, tradiţionalul *By Candlelight* a fost ca o poveste simplă, veselă despre visurile fetei, despre dragoste, despre îndeletniciri cotidiene într-un sat obişnuit ca oricare altul, depănate tonic cu un aer de anecdotă. Cvartetul David Hitchcock, Flemming Helby, Sara de Luis, Marjorie Mussman stăpîneau impecabil arta nuanţării, a împletirii naraţiunii cu jocul scenei, cu visul, cu prozaicul.

Din programul Companiei camerale de balet din New York s-au impus cel mai pregnant *Contrastele*, o filă despre dragoste, despre atracţia negrăită — jocul cuplului în alb, Janine Groman, Michael Uthoff — despre vibraţia nespusă, timidă, alăturată dragostei contaminante — cuplul „în negru", Marjorie Mussman, Charles Bennet — spectaculos explozive dar în acelaşi timp profundă ; o filă care sfîrşeşte cîştigînd poezia inalterată a dragostei „prezente", ca pentru bătăi de aripi care se împreună, care construiesc un unison de o mare puritate. În spectacolele formaţiei newyorkeze, costumele — creator Alan Madsen — au avut un rol funcţional. Concepute atît pentru desenul clasic, cît şi pentru tablourile moderne, cu un aer de non conformism, cu linii îndrăzneţe, parcă „coborau" de pe scenă în combinaţii rafinate de culori, de patine...

Propunînd limbajul simplu, ușor inteligibil, etalînd calitățile certe ale fiecăruia dintre cei 8 soliști, spectacolele companiei americane au demonstrat practic, înainte de toate, ambitusul larg al genului cameral în coregrafie atunci cînd el este uzitat cu rafinament, cu știința artei dansului.

SM. O.

Turneul bucureștean al formației „Kreuzchor" din Dresda

Trebuie apreciat de la bun început că activitatea celebrului cor de băieți din Dresda se încadrează unei multiseculare și prestigioase tradiții de promovare a culturii muzicale germane, chiar de la începuturile acestui mileniu (secolele XII—XIII) și pînă în zilele noastre ; uneori personalități ale artei muzicale germane din perioada Renașterii și Barocului, creatori de geniu de talia lui Heinrich Schütz sau Johann Sebastian Bach, de exemplu, s-au sprijinit în munca lor zilnică de cantori, de compozitori și dirijori, tocmai pe activitatea meritorie, susținută, a unor asemenea ansambluri corale. Secole de-a rîndul tradiția cîntării corale germane cunoaște perioade de mare strălucire, aspectul artistic elevat al acestei activități fiind ferm sprijinit de o adevărată știință a construirii ansamblului, a omogenizării vocilor, a interdependenței planurilor sonore, de un remarcabil simț al stilului. Liedurile și madrigalele Renașterii, cantatele, marile oratorii ale Barocului, întreg acest tezaur de cultură și muzică îl regăsim în repertoriul actual permanent al formației „Kreuzchor" din Dresda, condus de dirijorul Martin Flämig.

Desigur, puritatea și luminozitatea sonoră, maniera „non vibrato" a emisiei vocilor de copii ale partidelor de soprani și altiști constituie elementul cel mai prețios și — în egală măsură — cel mai inedit al execuției oratoriului *Johannes Passion* de J. S. Bach, execuție realizată sub cupola Ateneului Român cu colaborarea Orchestrei Filarmonice de Stat „G. Enescu" și a soliștilor noștri. De altfel, întregul ansamblu a evidențiat o deosebită grijă pentru unitatea masei sonore în *corale*, pentru coeziunea acestora, dar — în egală măsură — marile coruri polifonice, fugile vocale au fost realizate cu o deplină acurateță în reliefarea evoluției lineare a vocilor ; sînt desigur merite indiscutabile pe care le datorăm dirijorului Martin Flämig, remarcabilului său tact pedagogic manifestat în munca de îndrumare și creștere artistică a tinerilor săi colaboratori. Trebuie menționat de asemenea caracterul fructuos al colaborării cu soliștii noștri : soprana Emilia Petrescu — stilistă de mare finețe, aflată într-o excelentă formă vocală, mezzosoprana Martha Kessler — dezvoltînd o maximă intensitate a sentimentului liric, tenorul Valentin Teodorian — muzician de mare clasă ce a realizat o veritabilă compoziție dramatică interpretînd dificilul rol al evanghelistului, baritonul Dan Mușetescu — inteligent cercetător al unor subtilități ale partiturii bachiene, etalînd căutări ce promit o evoluție de anvergură, basul Gheorghe Crăsnaru a cărui manieră de cînt se cere încă cu grijă și răbdare acomodată stilului. Orchestra însăși a răspuns cu discreție și promptitudine solicitărilor dirijorului într-un concert ce s-a dovedit a fi de bun augur începutului de stagiune muzicală bucureșteană.

D. A.

Simfonia a V-a de Marcel Mihalovici în primă audiţie mondială

Prezenţa în mijlocul nostru, vreme de peste o lună, a compozitorului Marcel Mihalovici precum şi a soţiei sale, pianista Monique Haas, a constituit prilejul rar al unor frecvente discuţii şi schimburi de idei dintre cele mai interesante, privitoare la muzică şi la muzicieni. Spirit fertil, beneficiind de o cultură enciclopedică, de o inteligenţă vie, activă şi pătrunzătoare, înzestrat cu un rar simţ al nuanţelor şi cu mult umor, Marcel Mihalovici rămîne, dincolo de depărtarea-i în timp şi spaţiu, solidar cu pămîntul său natal, foarte apropiat de viaţa şi oamenii acestor locuri unde se simte, pe bună dreptate, „ca acasă"...

Punctul central al şederii sale în ţara noastră l-a constituit, desigur, concertul simfonic al Radioteleviziunii, în cadrul căruia dirijorul Iosif Conta a prezentat, în primă audiţie mondială, *Simfonia a 5-a* a compozitorului.

Este o lucrare de proporţii vaste la care Marcel Mihalovici a lucrat îndelung, travaliul său artistic eşalonîndu-se — cu oarecari întreruperi — pe o perioadă de patru ani (1966—1969). Simfonia a fost scrisă în memoria dirijorului austriac Hans Rosbaud (mare specialist al muzicii mozartiene dar şi al celei seriale) şi dedicată regretatului Ionel Perlea care ţinuse mult să o dirijeze, dar căruia moartea nu i-a mai îngăduit să-şi aducă la îndeplinire dorinţa.

De o mare exigenţă a execuţiei, *Simfonia a 5-a* a necesitat repetiţii laborioase pe care dirijorul Iosif Conta le-a înfăptuit cu pricepere şi dăruire, în prezenţa însuşi a compozitorului ; de aici o interpretare care a răspuns într-o largă măsură concepţiei autorului.

Marcel Mihalovici s-a dovedit, odată mai mult muzicianul de elită care, consecvent principiilor sale creatoare, a rămas un mare independent, neaservit nici unei şcoli, sistem ori curent şi mai puţin unei mode. Aşa bunăoară, *Simfonia* răspunde la o arhitectură originală în care s-a putut constata absenţa totală a formei de sonată ; compozitorul afirma de altfel că nu o formă precisă dă unei lucrări amprenta de sonată sau de simfonie ci structura ei interioară, climatul în care se dezvoltă. Astfel, *Simfonia* este alcătuită din două părţi lente cu caracter elegiac şi care încadrează un scherzo întins.

Compozitorul a socotit această lucrare — aşa cum ne-a declarat — drept un gest pur muzical-simfonic, conform celebrei formule a lui André Gédalge : *„Sans peinture, ni littérature"*. Dar nici acestui principiu nu se pliază pe deplin, căci introduce totuşi un poem al reputatului scriitor de origine irlandeză, stabilit la Paris, Samuel Beckett, poem expus în prima parte fragmentar, pentru a apărea în finalul lucrării cu întreaga-i semnificaţie poetică şi muzicală, într-o interpretare vocală.

Coardele în surdină sînt cele care iniţiază mişcarea întîia, cărora în curînd li se alătură lemnele şi alămurile ; se creează un sentiment de aşteptare. Coardelor le sînt încredinţate, în întreaga lucrare, roluri frecvente cu caracter melodios, cantabil. Nota dominantă a acestei mişcări este lirică şi nostalgică, pe alocuri elegiacă. Atmosfera se rarefiază, după care un crescendo viguros, la care participă întreaga orchestră, pregăteşte intrarea solistei ; soprana Emilia Petrescu a cîntat prima parte a poemului în chip serafic, cucerită — aşa cum ne-a înpărtăşit — de frumuseţea muzicii ; o muzică scrisă într-un stil contemporan, cu exigenţe de interpretare mari şi care nu violentează totuşi nici cîntul, nici urechile ascultătorilor. Este de subliniat faptul că solista se simte la largul său pretutindeni, de la marii preclasici pînă la compozitorii din zilele noastre.

În *Scherzo* care a urmat, am deslusit structura clasică a mişcării ; trio-ul este scris dodecafonic, serial. Forma este lărgită, cum lărgit este şi cromatismul, (totalul cromatic). Această parte mediană nu are nici o participare vocală. Reprizele sînt, aici, mereu variate. Mişcarea e vie, spirituală, dovedind inventivitate, rafinament şi o înaltă măiestrie. Crescendo-uri năpraznice îi dau, uneori, un caracter demonic.

În ultima mişcare, care are, ca şi prima, aşa cum am menţionat, un caracter de elegie, soprana Emilia Petrescu a interpretat restul poemului, cu o sensibilitate dintre cele mai ascuţite, cu o vie participare emoţională şi cu o mare linişte, favorizată de o scriitură orchestrală transparentă ; au fost desigur şi momente culminative de mare intensitate sonoră care, aducînd nota contrastantă, se aflau în concordanţă şi cu textul poetic.

Acest mare triptic simfonic poate sugera însăşi unele aspecte ale existenţei umane, judecînd de altfel şi după frumosul poem al lui Beckett pe care îl redăm mai jos în traducerea compozitorului. Astfel prima parte ne duce cu gîndul la omul însingurat, retras în el însuşi ; partea a doua, scherzo, evocă vîltoarea trepidantă a vieţii, cînd omul nu are răgazul să se regăsească pe sine ; finalul ar exprima, din nou, replierea omului în forul lui interior, în lumea sa de simţăminte şi gînduri.

Que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions
où être ne dure qu'un instant où chaque instant
verse dans le vide dans l'oubli d'avoir été
sans cette onde où à la fin
corps et ombre ensemble s'engloutissent
que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures
haletant furieux vers le secours vers l'amour
sans ce ciel qui s'élève
sur la poussière de ses lests

Que ferais-je je ferais comme hier comme aujourd'hui
regardant par mon houblot si je ne suis pas seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un éspace pantin
sans voix parmi les voix
enfermées avec moi

Ce aş face fără această lume fără chip fără întrebări
unde a fi ţine doar o clipă unde fiecare clipă
se scurge în vid în uitarea de a fi fost
fără această undă în care la urmă
trup şi umbră laolaltă se cufundă
ce aş face fără această tăcere sorb de geamăt
gîfîind furios spre ajutor spre iubire
fără acest cer ce se ridică
deasupra ţărînii poverii sale

Ce aş face aş face ca ieri ca azi
privind prin borta mea dacă nu sunt singur
a rătăci şi cîrni dincolo de orice viaţă
într-un spaţiu de păpuşi
fără glas printre glasuri
încuiate cu mine

Samuel Beckett — Poèmes (1948)
(tradus de Marcel Mihalovici)

Chiar la o primă audiţie s-au putut desluşi în *Simfonie* unele rezonanţe folclorice româneşti precum şi un citat dintr-o *Nocturnă pentru pian*, scrisă de compozitor în timpul adolescenţei sale. Ceea ce este relevabil îndeosebi, este pe de-o parte puternicul suflu liric care animă *Simfonia* — privinţă în care compozitorul rămîne de o admirabilă consecvenţă cu el însuşi — iar pe de altă parte înalta ştiinţă componistică a autorului, cu arătarea că de data aceasta s-a depăşit pe sine în ceea ce priveşte bogăţia coloritului orchestral. Marcel Mihalovici ne-a apărut drept un adevărat Richard Strauss al zilelor noastre. *Simfonia a 5-a* reprezintă, alături de opera sa dramatică *Fedra* (care nădăjduim că va vedea într-un viitor apropiat lumina şi a scenei noastre) un moment de vîrf în creaţia compozitorului.

Dirijorul Iosif Conta şi orchestra simfonică a Radioteleviziunii ne-a prilejuit o seară de artă concentrată, luminoasă şi robustă. S-a putut desluşi, la tot pasul, dorinţa pentru o cît mai bună prezentare. S-a cîntat cu mare grijă, cu respectarea multitudinii nuanţelor cerute de compozitor. Această lucrare atît de densă, de viu şi plăcut colorată, la care participă orchestra simfonică în cea mai complexă formulă a ei şi care durează trei sferturi de oră, a reţinut întreaga atenţie, plăcînd mult. Compozitorul şi interpreţii au fost la sfîrşit îndelung ovaţionaţi.

În partea a doua a programului, *Concertul pentru pian şi orchestră în Sol major* de Ravel urma să fie interpretat de Monique Haas, deosebit de apreciată şi de publicul nostru muzical. Arta pianistei fundamentată pe o tehnică foarte cizelată este făcută din elan tineresc şi în acelaşi timp din rigoare, din gingăşie şi graţie. Repertoriul său este deosebit de vast, atît în domeniul universal simfonic cît şi al muzicii de cameră. Referindu-ne de data aceasta numai la muzica franceză, vom arăta că în interpretarea preclasicilor Rameau, Couperin de pildă, Monique Haas aduce, aşa cum am putut constata odată mai mult cu prilejul recitalului pe care l-a dat în iarna trecută la Paris, un suflu de suavă şi evocatoare poezie. Dar tot atît de subtilă interpretă se dovedeşte necontenit a fi şi a lui Debussy şi Ravel ale căror lucrări le-a şi gravat, într-o bună măsură, pe discuri.

Din păcate, artista îmbolnăvindu-se, concertul mult aşteptat nu a mai avut loc.

I-a revenit violonistului Ion Voicu meritul de a „salva" (ca şi în alte ocazii) situaţia, interpretînd în chip strălucit *Simfonia spaniolă* de Lalo.

L-am urmărit deseori în această lucrare pe care o redă cu o virtuozitate demnă de marii interpreţi ai viorii.

Şi de data aceasta maturitatea sa artistică ne-a oferit depline satisfacţii, datorită îndeosebi căldurii cu care a cîntat minunatele melodii ale *Simfoniei.*

Iosif Conta l-a secondat cu promptitudine, cu nerv şi totodată cu tot tactul cerut. Seara de concert a fost completată cu *Divertismentul pentru orchestră de coarde* de Bartok, redat cu multă vivacitate, cu reliefarea ritmicii sale atît de pregnante.

J. V. PANDELESCU

„Sus la munte la izvor"

La Tg. Mureș a avut loc premiera spectacolului muzical-coregrafic *Sus la munte la izvor*, al cărui program, de inspirație folclorică a fost susținut de către ansamblul artistic *Mureșul* din localitate.

Mai mulți compozitori printre care Zoltan Aladar, Tudor Jarda, Csaba Szabo, Jozef Birtalan, Csiky Boldizsar ș.a. colaborează apropiat cu ansamblul căruia îi dedică spre a fi incluse în spectacole multe dintre creațiile lor. Astfel *Peținorii din Bihor* ne-au apărut ca un excelent montaj muzical-coregrafic a cărui partitură muzicală este dedicată omagial lui Bela Bartók de către compozitorul Zoltan Aladar, inspirată de cîntecele pe care marele compozitor maghiar le-a culeș din zona Bihorului. De asemenea, poemul coregrafic intitulat *După ospeți* de Tudor Jarda, ca și montajul muzical-coregrafic *Sus la munte la izvor* (Culesul viilor într-o redare pantomimică), a cărui partitură o semnează Szabo Csaba. Acestea constituie, de fapt, momentele culminante ale premierei. Le mai alăturăm *Suita de cîntece populare maghiare*, pentru cor mixt și orchestră, ciclul de cîntece pentru soprană și orchestră intitulat *Vîntul primăverii*, partituri aparținînd tînărului compozitor Boldizsar Csiky ca și *Poemul coregrafic din Trascău* și *Suita de cîntece populare maghiare pentru cor bărbătesc* de Jozsef Birtalan, suita de cîntece populare românești *De-a lungul și Bărbunc* de Norbert Petri ș.a. partituri care păstrează savoarea melosului popular și redau obiceiuri legate de muncă, sărbători, culesul recoltelor, etc.

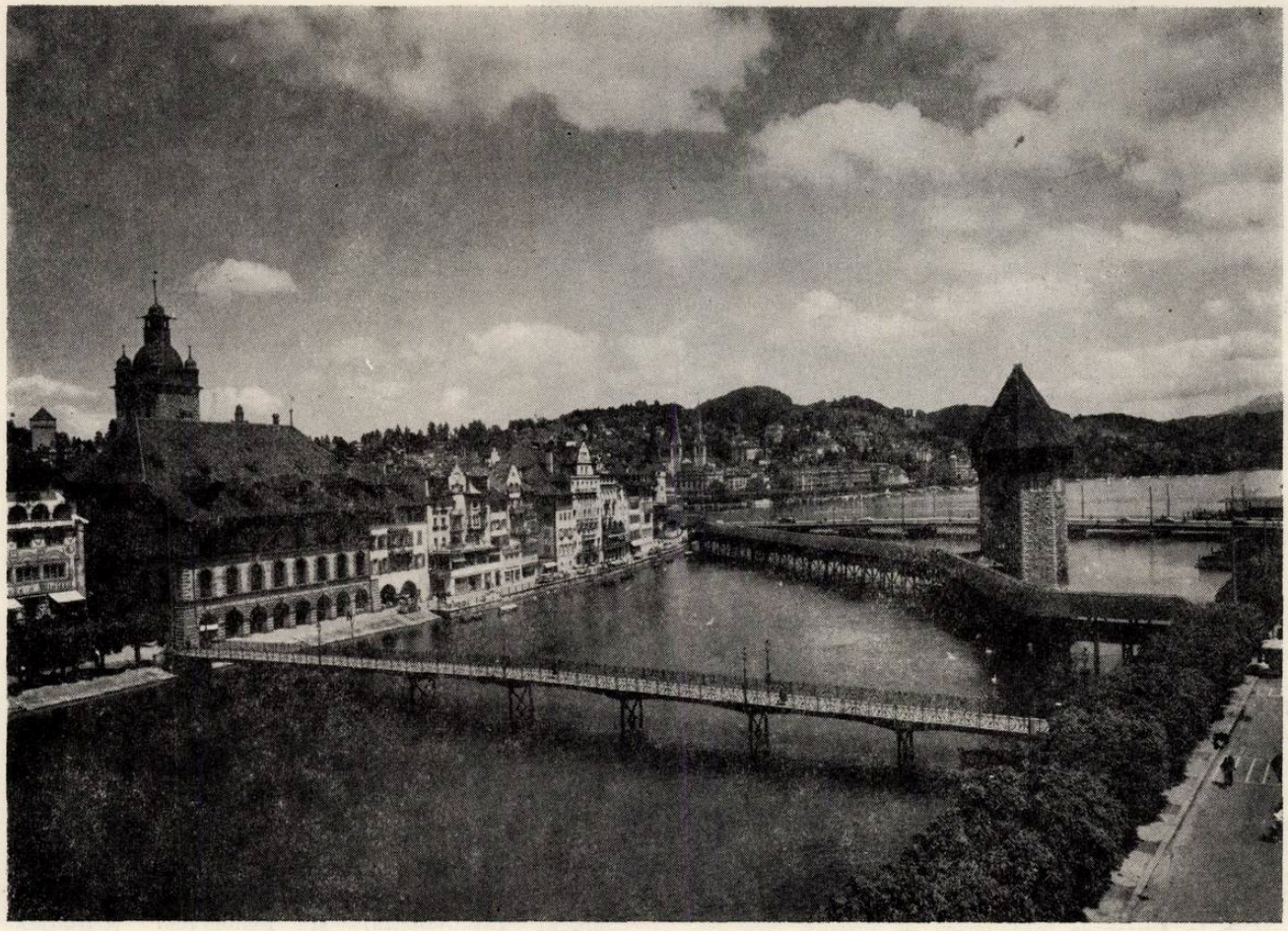
Corul, care interpretează în cursul stagiunii partituri complexe din literatura clasică universală, în programele vocal-simfonice ale Orchestrei Filarmonicii tîrgmureșene, s-a prezentat în cadrul acestui spectacol ca un colectiv cu certe calități interpretative, matur, cu o sonoritate impecabilă și omogenă, reprezentînd o prezență activă pe tot parcursul spectacolului, sub bagheta dirijorilor Judith Birtalan și Szarvady Gyula. Decorurile și costumele au fost realizate sub îndrumarea Irmei Orban-Fülöp.

În evoluția dansatorilor, unul din compartimentele „forte" ale Ansamblului (maeștri coregrafi Istvan Domokos și Deneș Szekely) am remarcat simplitatea desenului, grația și finețea figurilor de dans popular, concentrarea expresiei.

Din păcate, soliștilor vocali le-au fost oferite aranjamente orchestrale de acompaniament inegal realizate, din care cauză interpretarea Mariei Precup, a lui Balog Deneș și Ioan Ianoși, de altfel cîntăreți cunoscuți, cu certe posibilități vocale, ne-a apărut mai puțin convingătoare. În schimb, se cuvine menționată rîvna, competența și căldura cu care solista Elizabeta Toth a dat viață unei partituri dificile, ciclul *Vîntul primăverii* (realizată într-o manieră camerală) de Boldizsar Csiky.

Spectacolul *Sus la munte la izvor* relevă o autentică muncă de creație, de grijă pentru perfecționarea propriei măiestrii artistice, pentru păstrarea și utilizarea într-o formă nealterată a elementelor folclorice ce stau la baza muncii artistice și a Ansamblului artistic *Mureșul*.

CONSTANTIN RĂSVAN



DE PESTE HOTARE

Săptămînile muzicale internaţionale — Lucerna 1971

Fără îndoială, Lucerna este unul din acele oraşe menite să asigure desfăşurarea ideală a unui festival muzical internaţional ; la zece minute depărtare de centru (— cu autobuzul sau cu vaporaşul, pe lacul celor patru cantoane — *Vierwaldstättersee* —) se află fosta reşedinţă a lui Richard Wagner de la Tribschen, astăzi păstrată ca muzeu, unde au fost compuse operele *Maeştrii cîntăreţi*, *Siegfried* şi, *Amurgul zeilor* ; aici se pot vedea partiturile originale ale delicatei *Siegfried Idyll* şi ale unor fragmente de opere, într-o casă situată în mijlocul unui admirabil parc şi în imediata vecinătate a lacului. Această îngemănare a splendorilor naturii şi muzicii este de altfel definitorie pentru întreg peisajul Lucernei. De cum cobori la gara situată în imediata apropiere a centrului oraşului şi a impunătoarei *Kunsthaus*, unde se desfăşoară concertele festivalului şi se organizează expoziţii de artă, eşti de îndată prins în mrejele acestei aproape unice simbioze. Vaporaşele care aşteaptă la debarcader să te ducă în pitoreşti plimbări pe lac se întrec cu viziunea mai îndepărtată a culmilor semeţe ale munţilor : *Rigi* şi *Pilatus* sînt aci denumirile cele mai populare, uriaşi pe crestele cărora eşti transportat cu maximă eficacitate şi siguranţă de un sistem de autobuze, trenuţuri montane şi funiculare, definitoriu pentru punctualitatea şi buna organizare a turismului elveţian. De altfel, turismul este aci o uzină cu motoare duduitoare în veşnică acţiune — şi la orice ceas o mulţime nesfîrşită de vehicule şi de ghizi sînt gata să-ţi facă cunoştinţă cu frumuseţile mai apropiate sau mai îndepărtate ale regiunii — şi ale Elveţiei în general. Într-o excursie de dimineaţă pînă seara ajungi, de pildă să contempli imensitatea albă a orbitorului pisc veşnic alb *Jungfraujoch* (3 454 m) sau să admiri gheţarul Ronului şi cîteva dintre cele mai spectaculoase trecători alpine ale Europei.

Organizatorii *Săptămînilor muzicale internaţionale* de la Lucerna nu fac însă greşeala — foarte comună astăzi — de a se întemeia pe darurile naturii şi pe atracţiile oraşului lor pentru a-şi cîştiga indulgenţa unor turişti veniţi să se distreze şi să asculte, eventual, şi ceva muzică, de calitate variabilă. Lucerna nu găzduieşte un festival turistic ci un *adevărat* festival muzical, care se află în prima linie a prestigiului, alături de cele de la Salzburg, Edinburgh,

Paul Klecki la pupitrul Orchestrei Festivalului din Lucerna

Bayreuth... Există aci o mare tradiție, ilustrată de nume ca ale lui Toscanini, Furtwängler și cinstită de reunirea celor mai buni dintre instrumentiștii formațiilor simfonice elvețiene în reputata orchestră a Festivalului, bine cunoscută prin unele înregistrări memorabile realizate în decursul anilor, din 1938 — cînd au avut loc pentru prima oară *Săptămînile* — și pînă astăzi. Directorul artistic al festivalului, Rudolf Baumgartner, este și conducătorul unei formații permanente de cameră — *Festival Strings Lucerne* — cu o activitate artistică intensă, concretizată și în frumoase înregistrări pe discuri, care reprezintă o mărturie vie a exigenței muzicale deosebite ce domnește aci.

Am avut ocazia să iau parte la conferința de presă organizată la deschiderea Festivalului, a cărei desfășurare era ea însăși o carte de vizită impresionantă pentru „punerea la punct" în cele mai mici amănunte a acestei autentice sărbători muzicale. Ziariștii și criticii au fost salutați de primarul Lucernei, Dl. Hans Rudolf Meyer, și au primit unele indicații generale asupra orientării programelor din partea lui Rudolf Baumgartner. Apoi, toată gama informațiilor necesare a fost prezentată de Dr. Othmar Fries, directorul administrativ al *Săptămînilor muzicale internaționale*; este o personalitate a cărui putere de muncă, operativitate și pricepere asigură în mare măsură succesul actual al Festivalului.

Caracteristica tendinței ediției de anul acesta a Festivalului din Lucerna a fost o *deschidere* mai largă asupra realității muzicale internaționale. Avînd o bază clasică temeinică, la care nu renunță, pe bună dreptate, și care constituie chezășia atractivității puternice a manifestărilor lui în rîndurile publicului elvețian și internațional de față aci, festivalul dorește să prezinte o varietate cît mai mare de formații și soliști, mîndrindu-se cu numele noi pe care reușește să le întrunească de fiecare dată, și selectează cu grijă și anumite prime audiții de calitate, menite să ilustreze aportul său specific în viața muzicală europeană. Într-un articol intitulat *Muzică nouă la Săptămînile muzicale internaționale*, publicat de ziarul festivalului, sub semnătura lui Fritz Schaub, se trec în revistă lucrările aparținînd patrimoniului clasic al muzicii veacului nostru, înscrise în programe — Janàcek, Ravel, Busoni, Bartók, Berg, Honegger, Britten etc. — și se subliniază și cîteva opusuri fie mai puțin cunoscute, fie prezentate în primă audiție elvețiană: *Variațiuni, Chaconne și Finale* de Normann Dello Joio, *Concertul pentru violoncel și orchestră* al finlandezului Joonas Kokkonen, Aroura de Xenakis. Sînt bine reprezentați în programe compozitorii polonezi: Grazyna Bacewicz *(Divertimento)*, Kazimierz Serocki *(Simfonietta)* și Penderecki *(Utrenja)*. Într-o convorbire cu Doctorul Othmar Fries, acesta și-a arătat aprecierea pentru *Oedip* de George Enescu, pe care a avut ocazia să-l cunoască din înregistrarea românească pe disc, și și-a manifestat dorința de a cunoaște mai îndeaproape și alte creații enesciene. Fără îndoială că programarea creației românești la un asemenea festival ar fi de mare importanță, după cum, cu siguranță că Lucerna ar primi cu plăcere și pe cei mai buni dintre interpreții noștri de renume internațional.

Dintre evenimentele festivalului de la Lucerna, aș dori să menționez admirabila expoziție *Magia sunetului*, cuprinzînd mărturii ale începuturilor muzicii instrumentale și diferite manifestări ale *comunicării acustice* în civilizațiile primitive și extraeuropene; organizarea și prezentarea ei se datorește în special cercetătorului Urs Ramseyer de la Muzeul etnografic din Basel, iar exponatele, de o mare diversitate și frumusețe, erau completate de documente acustice, înregistrate pe bandă și puse de asemenea la dispoziția vizitatorilor.

Nu este în obiectivul unui asemenea articol să înfățișeze totalitatea manifestărilor *Săptămînilor Internaționale Muzicale*. Este de ajuns să arătăm că latura simfonică, întotdeauna dominantă aci, a fost asigurată de orchestra Festivalului și de alte formații de faimă ca Filarmonica din Berlin (Herbert von Karajan), Orchestra Radiodifuziunii din Köln (Zdenek Màcal), Filarmonica din Israel (Zubin Mehta) și că alături de veteranii Kempff, Menuhin sau Fischer-Dieskau au apărut o seamă de maeștri din tînăra

generație a interpreților vocali și instrumentali. Dintre cele mai interesante apariții mi se pare a fi aceea a ansamblului *Les Menestrels* din Viena, care a prezentat o povestire cîntată, *chantefable* din secolul al 13-lea, *Aucassin et Nicolete*, reconstituită după manuscrise aflate în Biblioteca Națională din Paris. N-am avut bucuria să asist la acest concert, în schimb am luat parte la seara de *Muzică din apus și răsărit*, oferită de muzicienii indieni Ravi Shankar (-sitar-), Alla Rakka (-tabla-) în colaborare cu Yehudi Menuhin. Adînc înrîurit de arta indiană și de gîndirea filozofică a acestui mare popor, Menuhin dorește să dovedească posibilitatea de a se improviza în comun, de către muzicieni veniți din extreme depărtări, în temeiul caracteristicilor de bază ale tradiției indiene. Intenția este desigur frumoasă și tinde să dovedească interdependența și interinfluențarea culturilor diferite, dar asupra realizării propriu zise ar fi foarte multe de discutat ; în orice caz, este mai bine să ascultăm pe Menuhin și pe muzicienii indieni în parte decît împreună, pentru că mixtura rezultată nu este tocmai convingătoare și pură.

Concertul de deschidere a festivalului ne-a adus o frumoasă execuție a *Simfoniei a II-a* de Mahler, de către Orchestra și corul Festivalului din Lucerna, aflate sub conducerea lui Paul Klecki, cu concursul solistelor Stefania Woytowicz și Brigitte Fassbaender ; după memorabila *Eroică* dată la București, în fruntea orchestrei Radioteleviziunii noastre, ne-a făcut plăcere să ne reconfirmăm impresia puternică despre arta unuia din marii șefi de orchestră de astăzi. Autoritate, concizie, darul de a crea o puternică tensiune emoțională — iată cîteva din însușirile majore ale lui Klecki — și el le-a înfățișat și de astă dată în chip convingător. O altă seară frumoasă la care am asistat a reunit soliștii vocali din Lucerna cu un grup vocal al *Accademiei Monteverdiana* și cu ansamblul de alămuri *Edward Tarr*. Sub conducerea dirijorului și muzicologului Denis Stevens, ei ne-au înfățișat un splendid buchet de lucrări de Guillaume de Machaut, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Henry Purcell și Claudio Monteverdi — în acompaniamentul formației *Festival Strings* din Lucerna. Și dacă omogenizarea unui ansamblu atît de divers a creat uneori anumite probleme, nu mai puțin alegerea repertoriului și spiritul — extrem de fidel modului de expresie al muzicii de epocă — în care a fost redat au făcut din acest concert o elocventă demonstrare a utilității și frumuseții muncii reunite, de cercetare muzicologică și interpretare. Este una din dovezile cele mai caracteristice ale progreselor de fond realizate în viața muzicală a timpului nostru — cei mai vechi compozitori devenindu-ne astfel contemporani apropiați.

ALFRED HOFFMAN

Toamna muzicală varșoviană

La cea de a XV-a ediție, festivalul de muzică contemporană „Toamna la Varșovia" se prezintă extrem de interesant ca problematică și prezență : 18 manifestări de concert și de operă, peste 60 de compozitori din toate țările prezenți în programe, dirijori, formații și soliști de prestigiu.

S-a remarcat prezența operei renane din Düsseldorf-Duisburg dirijată de dr. Griska Barfuss care a prezentat operele *Soldații* de Berndt Alois Zimmerman și *Lulu* de Alban Berg, cu participarea celebrei cîntărețe Joan Carrol, spectacole de înaltă ținută artistică.

Filarmonica națională poloneză sub conducerea lui Rowicki și Markowski, orchestra simfonică a filarmonicii sileziene dirijată de K. Strija și G. Taverna, filarmonica din Cracovia dirijată de J. Katlewicz au prezentat lucrări de Messiaen, Stravinski, Penderecki, Sikorki, Hindemith, Castiglioni, Globokar, Nilsson, Bloch, Szalonek, Kilar.

S-a produs de asemenea Radio Philharmonisch Orkest din Hilversum dirijată de P. Hupperts și A. Markomski cu lucrări de Stravinsky, Dobrowolski, Ligeti, De Leeuw, Serocki, Fotek, Raxach, Kelemen, Van Vlijmen, Messiaen ; Capela de Stat din Dresda sub conducerea lui S. Kurz cu lucrări de Baird, Kurz, Stravinski.

De asemenea formațiile : orchestra de cameră a Filarmonicii de Stat lituaniene condusă de S. Sondetzkis, Musica Viva Pragensis, Ansamblul din Köln pentru muzica nouă condus de M. Kagel, ansamblul Mob Art & Ton Art din Viena condus de O. Zykan, Trio-ul cu harpă și Atelierul de Muzică din Varșovia, un concert de muzică electronică experimentală, o reprezentație Multi-Media condusă de D. Schönbach, un concert de cameră cu participarea oboistului H. Holliger și a harpistei Ursula Holliger.

Formația Musica Nova din București a prezentat în cadrul acestei ediții *Trio* de Ch. Ives, *Amour* de Koffler (primul compozitor dodecafonist polonez), *Soliloque* de Nicolae Brînduș, *Réver c'est désengrener les temps superposés* de Aurel Stroe și *Invocație* de Tiberiu Olah.

Concertul s-a bucurat de un deosebit interes.

N. B.

La Salzburg, cu cvartetul „Muzica"

Nu pot descrie emoţiile prin care am trecut vara aceasta, însoţind Cvartetul *Muzica* la *Festivalul* de *Muzică de Cameră* de la Salzburg. Aveam complexele muzicianului venit pentru prima oară în acest frumos oraş cu bogatele sale tradiţii muzicale.

Am participat la cîteva concerte prezentate de către formaţiile : Schultz, Janacek, Koeckert, etc.

Cvartetul *Muzica* a prezentat două concerte. Unul în cadrul săptămînii muzicii clasice, în care a interpretat lucrări de Haydn, Mozart, Beethoven şi al doilea dedicat muzicii europene, cuprinzînd cvartetele de J. Haydn, C. Debussy şi D. Bughici.

Succesul Cvartetului Muzica a fost foarte mare atît în ceea ce priveşte numărul de spectatori (sala arhiplină) cît şi în ceea ce priveşte rezultatul artistic propriu zis.

Cronicile muzicale apărute ulterior sînt pline de elogii la adresa formaţiei noastre, subliniindu-se înţelegerea profundă a opusurilor prezentate, dragostea şi dăruirea cu care se cîntă şi marea putere de captare a atenţiei ascultătorilor pe tot parcursul programului.

Ziarul *Salzburger Nachrichten* din 12 Iulie a.c. adaugă în plus că : *„această formaţie dispune de un prim violonist cum rar se întîlneşte. Autoritatea lui muzicală se dezvăluie pe parcurs în funcţie de conţinutul respectiv ; tehnica deosebită îi permite realizarea unor frazări de mare subtilitate. Dar trebuie spus că şi ceilalţi trei membri ai Cvartetului sînt adevărate personalităţi, realizînd împreună o formaţie sensibilă şi unitară".*

Deosebit de interesantă a fost pentru mine discuţia avută într-una din zilele Festivalului cu Directorul lui, Dl. Siegfried Hummer, asupra orientării şi a modului de organizare a manifestaţiilor muzicale de cameră.

Am aflat, de exemplu, că Dl. Hummer obişnuieşte să fixeze mai întîi planul tematic al programelor anuale şi după aceea trece la stabilirea formaţiilor ce vor participa la concertele respective.

Tematica trebuie să fie cît mai variată de la an la an, pentru a atrage publicul din toate colţurile lumii.

Din această cauză o formaţie muzicală ce obţine succese reale este invitată la trei ani odată.

Faptul că Cvartetul *Muzica* a fost invitat doi ani la rînd constituie un succes ce trebuie subliniat.

Dacă mai adăugăm şi invitaţia de a concerta şi în vara anului 1972, atunci rezultatul artistic al prezenţei Cvartetului la Salzburg este cît se poate de evident.

La întrebarea mea în legătură cu frecvenţa muzicii contemporane în cadrul Festivalului, Dl. Hummer mi-a răspuns foarte concis :

„Noi facem totul pentru a atrage cît mai mulţi iubitori ai muzicii la concertele noastre. De aceea nu prezentăm lucrări experimentale, ci numai acelea care sînt cu adevărat valoroase".

Mi-am permis să-l întreb cum poate aprecia valoarea — sau nonvaloarea — lucrărilor incluse în diferitele programe propuse de formaţiile ce participă la Festival ?

Răspunsul a venit prompt.

„Muzicienii pe care îi invităm, ştiu că au răspunderea totală pentru alcătuirea programului în funcţie de tematica propusă. O nereuşită în această direcţie — şi nu numai pentru muzica contemporană — atrage după sine imposibilitatea de a mai participa curînd la manifestaţiile muzicale de la Salzburg. Consultaţi programele noastre şi vă veţi convinge că la noi se cîntă : B. Bartók, B. Martinu, I. Stravinsky, P. Hindemith, S. Prokofiev, E. Bloch, O. Messiaen, D. Sostacovici, B. Britten, G. Bacewicz, etc. Nu sîntem refractari la nici o muzică contemporană de substanţă deşi trebuie să subliniez că baza repertoriului nostru rămîne tot muzica clasică în larga ei accepţiune".

Am mulţumit D-lui Hummer pentru interviul acordat. Cerîndu-i permisiunea de a publica în *Revista Muzica* cele relatate mai sus D-sa foarte amabil m-a rugat să nu uit a nota două lucruri şi anume : că *de zece ani n-a mai auzit o interpretare atît de emoţionantă şi convingătoare* a Cvartetului *de Cl. Debussy şi că invită pentru vara anului 1972 pe compozitorul Dumitru Bughici să prezinte în primă audiţie un nou Cvartet.*

Consemnînd cu bucurie cele spuse de Dl. Hummer, încheie aceste rînduri, nu înainte de a felicita, pentru rezultatele obţinute, pe George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang şi Robert Sladek, membrii Cvartetului Muzica.

D. B.

Prezenţe româneşti peste hotare

• La invitaţia asociaţiei corale din Rottweil, cu ocazia celei de a 24-a ediţii a Festivalului de artă corală din Spaichingen (R. F. a Germaniei), corul *Ion Vidu* din Lugoj a întreprins un turneu deosebit de bine apreciat. ...Avem de-a face cu un cor de cea mai înaltă calitate, care posedă mari cunoştinţe tehnice. Trebuie să subliniem excepţionala execuţie a acestui cor sub conducerea îngrijită şi sigură a dirijorului său, Remus Taşcău... Chiar de la prima piesă, *Ave Maria* de Vittoria, s-a făcut auzit un splendid material vocal, volum, şi un *piano* delicat, limpede în execuţie. Şi în celelalte lucrări ale vechilor maeştri... corul a fost, sub conducerea dirijorului, un instrument minunat, comparabil cu orga, la care dirijorul trebuie doar să atingă clapele pentru a obţine cele mai fine nuanţe... Cu mare interes au fost aşteptate lucrările româneşti. În special au plăcut mult prelucrările de folclor ale lui I. Vidu... foarte bine pregătită piesa *Hop şi-aşa de* F. Barbu, plină de temperament, cu greutăţi tehnice în execuţie, învinse cu măiestrie. A fermecat uşurinţa cu care Ştefan Popescu a cîntat gingaşul cîntec *Fluturele*... Oaspeţii lugojeni au fost răsplătiţi şi sărbătoriţi cu aplauze furtunoase." *(Spaichinger Zeitung)*

• Orchestra de cameră a Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj a fost solicitată să prezinte o serie de concerte la Erlangen (R. F. a Germaniei) ca răspuns la vizita efectuată anul acesta de muzicienii institutului din acest oraş la Cluj. Sub bagheta dirijorului Miron Şoarec, studenţii clujeni au interpretat lucrări de Vivaldi şi Ceaikovski, înregistrînd totodată la radio o serie de creaţii româneşti. După concertele date la Universitatea din Erlangen, comentariile presei au subliniat că "...orchestra şi-a dovedit calitatea excelentă. Muzicienii au cîntat foarte curat, interpretarea de ansamblu situîndu-se la un înalt nivel. Ei au ştiut să pună accente dinamice fără să renunţe la plenitudinea sau la frumuseţea sunetului... Sub conducerea lui Miron Şoarec ei au realizat o interpretare matură care s-a evidenţiat mai ales prin precizie şi transparenţă" *(Erlanger Tagblatt)*. „...Tinerii muzicieni, sub conducerea dirijorului lor, alcătuiau un excelent ansamblu, care s-a evidenţiat prin pregnanţă ritmică şi elan muzical *(Erlangen Volksblatt)*. Ca semn de preţuire, Orchestrei de cameră a conservatorului din Cluj i s-a acordat Medalia de aur a Universităţii din Erlangen, distincţie pentru prima dată oferită unui institut din străinătate.

• În ultimele luni, activitatea concertistică a violonistei Cornelia Bronzetti a cunoscut marcante realizări, prin efectuarea cîtorva turnee de anvergură în Spania, Olanda şi Italia, acompaniată de Victoria Ştefănescu. În Austria (Viena) în cadrul *Duo-ului de Sonate din Bucureşti* — cu program profilat exclusiv pe integrale de autor — violonista Cornelia Bronzetti împreună cu pianistul concertist Gabriel Amiraş au prezentat o seară Beethoven.

În Spania, de-a lungul unui itinerar deosebit de vast — Barcelona, Bilbao, Burgos, Palencia, Santiago de Compostella — Cornelia Bronzetti acompaniată de pianista Victoria Ştefănescu au prezentat recitaluri instrumentale, cuprinzînd sonate şi lucrări consacrate ale repertoriului violonistic, larg apreciate de public şi cronici. Iată cîteva relatări edificatoare:

Corul „Ion Vidu" din Lugoj dirijat de Remus Taşcău

„*Sonata* de Ravel a găsit în violonistă o interpretă excepțională, care a redat cu foc și cu ritm în special *Blue* și *Perpetuum mobile*, cu o extraordinară mînuire a arcușului... Programul s-a încheiat cu doi maeștri ai muzicii spaniole, Granados și Sarasate, în care interpretele ne-au oferit trei versiuni de neegalat în ceea ce privește sonoritatea, ritmul și nuanțarea coloristicii..." *(Hoja oficial del Lunes,* Badajoz) ; ...Dacă școala pe care o are Cornelia Bronzetti îi permite să abordeze cele mai complicate pasaje muzicale, atît moderne cît și clasice, de virtuozitate, sensibilitatea sa le face expresive în cel mai înalt grad..." *(El diaro Palentino)* ; „Cornelia Bronzetti ne-a produs o excelentă impresie, deoarece este, fără îndoială, o concertistă de clasă, posesoarea unei excelente tehnici, care s-a reflectat în muzicalitatea versiunilor sale. Mîna stîngă și mînuirea arcușului ne-au oferit un sunet plăcut timbrat, ceea ce, îmbinat cu posibilitățile de care am vorbit a creat condițiile unei excelente interpretări..." *(Diaro de Cadiz).*

Înaintea concertului prezentat în Italia, tot în compania Victoriei Ștefănescu, la „Academia di Romania" din Roma, Cornelia Bronzetti a fost de asemenea solista orchestrei „Philips" din Eindhoven — Olanda. Despre interpretarea *Concertului* de Ceaikovski, cotidianul *Eindhoven Dagblad* scrie : "...cunoștința cu violonista română ne-a oferit o mare satisfacție. Cîntul ei se distinge prin tonul foarte mare, muzicalitatea intensă și tehnica strălucitoare. Ea a arătat un temperament arzător, o interpretare tensionată, cu tot calmul cu care a stăpînit redutabila partitură a *Concertului.*"

Aceleași bune aprecieri privind recitalul pe care violonista Cornelia Bronzetti l-a susținut la Haga.

În fine, despre concertul instrumental dat la solicitarea Asociației Italiene pentru legături culturale și științifice cu România, *Il Mattino* remarcă : „Cele două muziciene române, de la faimosul Conservator „Ciprian Porumbescu" din București, s-au făcut mesagerele unei interpretări moderne a muzicii clasice, datorate fineței școlii lor".

• Corala „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploiești, decorată cu ordinul „Meritul cultural" clasa I-a, laureată a ultimelor concursuri republicane, dirijată de Gheorghe C. Ionescu, a efectuat un turneu de concerte în R. F. a Germaniei, ca răspuns la seria de concerte susținute în România de „Handharmonika — Spielring Zuffenhausen" din Stuttgart. De menționat că formația ploieșteană a mai repurtat succese remarcabile în anii trecuți, la festivalul „Europa cantat" din R. P. Ungaria (1968) și în turneul din R. P. Bulgaria (1970). După concertele prezentate la Stuttgart, cronicile apărute remarcau, comentînd programul artiștilor români : „Primele două concerte au întrecut așteptările. Ele au fost apreciate în mod deosebit, de un public entuziast, care a răsplătit evoluția celor 70 de coriști cu aplauze fără sfîrșit" *Stuttgarten Rundschau).*

LILIANA CONSTANTINESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Aspects de l'activité du Comité National Roumain pour le C. I. M*

Le Comité National Roumain pour le Conseil International de la Musique a l'honneur de présenter à l'Assemblée Générale un compte rendu de l'activité déployée pendant la période 1970—1971. Ainsi que nous avons porté à la connaissance du Conseil International de la Musique, et des Comités nationaux, le Comité National Roumain a été réorganisé au cours du mois de mars dernier. Font partie du Comité National des représentants de marque de tous les secteurs de l'activité musicale, afin de faciliter la réalisation d'un riche programme d'actions destinées à faire connaître à l'étranger la création et la vie musicale de Roumanie et à favoriser la connaisance des valeurs de l'art universel en Roumanie, de même que pour réaliser une bonne collaboration avec le Conseil International de la Musique et les Conseils Nationaux. On a également veillé à ce que les principales institutions culturelles, musicales roumaines, telles que le Conseil de la Culture et de l'Éducation socialiste, l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, l'Union des Compositeurs, le Ministère de l'Enseignement, le Comité National de Radio-Télévision, les Conservatoires, l'Association des hommes de théâtre et des musiciens, etc. aient leur représentants dans le Comité. La direction du Comité National est composée d'un Président, d'un Vice-Président, d'un Secrétaire ; le Comité comprend 33 membres dont 11 constituent le Bureau Exécutif.

*) Rapport de la délégation roumaine, présenté dans le cadre de l'Assemblée générale du C.I.M., Moscou, octobre 1971.

Le Comité exerce son activité dans le cadre de l'Union des Compositeurs, étant associé à toutes les actions entreprises par celle-ci dans le domaine de la collaboration internationale et de la propagande artistique.

Dans ce qui suit, nous allons mentionner les principales actions et réalisations du Comité, dans la période citée :

Dans le cadre de certains rencontres avec le Conseil International de la Musique et les autres Comités nationaux, le Comité, représenté par ses délégués, a participé aux débats destinés à déterminer une étroite collaboration ayant pour but de faire connaître la création et la vie musicale roumaines, ainsi que de réaliser un échange d'informations et d'expérience avec ces organisations.

2. En collaboration avec le Conseil de la Culture et de l'Education socialiste des Compositeurs et la Maison de disques „Electrecord", le Comité a favorisé l'organisation d'expositions musicales roumaines à l'étranger, et d'expositions musicales en Roumanie. Ainsi, une ample exposition intitulée „La musique en Roumanie" a-t-elle été organisée dans quatre villes de la République Fédérale d'Allemagne (Köln, Hambourg, Stuttgart et München). Cette manifestation était destinée à faire connaître au public, les réalisations dans le domaine de la musique, de la musicologie et de la discographie roumaines. Dans la période mentionnée, plusieurs manifestations du genre ont eu lieu en Roumanie dont nous citons : l'Exposition Béla Bartók, organisée à l'occasion

du 90-ème anniversaire de la naissance du compositeur, dans le cadre des recommandations UNESCO, à Bucarest et à Sînicolaul Mare, ville natale du compositeur, une exposition de „La musique en République Démocratique Allemande" dans trois villes de Roumanie, ainsi qu'une exposition de disques soviétiques à Bucarest et deux expositions de disques roumains à Moscou.

3. Le Comité a contribué à l'organisation d'un concert à Bucarest, à la mémoire de George Enescu, lors du 90-ème anniversaire de sa naissance, et donna son appui à l'organisation des Fêtes consacrées à l'oeuvre et à l'activité de George Enescu, à Botoşani et à Dorohoi — ville natale du compositeur.

4. Le Comité a soutenu la participation de la Roumanie au M.I.D.E.M. classique de Nice.

5. Dans le cadre des actions de formation et d'encouragement des jeunes talents, le Comité a collaboré avec les Comités d'organisation de certains concours internationaux d'interprétation, qui ont eu lieu en Roumanie. Nous citons : le Concours et le Festival International „George Enescu" 1970, à sa V-ème reprise, les Concours et Festivals musicaux „Automne de Cluj" dont l'édition de 1971 a été consacrée à la création de George Enescu à l'occasion du 90-ème anniversaire de sa naissance, le Festival de musique de chambre de Braşov et les Festivals musicaux de Timişoara et de Tg. Mureş, le Festival de musique populaire „Maria Tănase" de Craiova, le Festival International de la danse et du chant populaire, de Bucarest 1970, etc. Lors de toutes ces manifestations, le Comité a collaboré, tant à l'organisation et l'élaboration des programmes, qu'à l'invitation d'un certain nombre de musiciens d'Europe et des autres continents.

Quant aux festivals et aux concours internationaux de l'étranger, le Comité a donné son appui à la solution des problèmes concernant la participation des candidats et des délégués roumains. Parmi ces manifestations citons : le Concours et Festival de musique légère de Knoke le Zout (Belgique), le Concours d'interprétation de Varna (Bulgarie), le Concours et Festival de musique légère de Tokio, les Concours de musique légère d'Athènes et de Sopot (Pologne).

L'un des points d'honneur et d'intérêt permanent fut la sélection et la promotion des compositeurs et des jeunes interprètes roumains, en vue de leur participation aux concours internationaux de composition et d'interprétation les plus importants, des grand centres européens. À ce propos on sait que plus de 40 jeunes interprètes roumains ont participé pendant cette période à des concours, les succès obtenus situant la Roumanie à la troisième place sur le plan mondial, pour ce qui est du nombre de prix attribués. En plus, il faut ajouter les prix de composition remportés par les compositeurs roumains dans des compétitions internationales prestigieuses (Milan et Bruxelles).

6. Le Comité a soutenu la participation des délégués roumains au Congrès International I.S.M.E. de Moscou, à la Conférence internationale I.M.B. de Leipzig, à l'Assemblée générale de la Fédération Internationale des Concours musicaux de Barcelone, et au Congrès International d'études Byzantines, de Bucarest.

7. Le Comité a pris soin d'adresser tous les trois mois au R.I.L.M. les informations concernant l'activité musicologique en Roumanie.

8. Le Bulletin d'information qui paraît mensuellement en français, sur huit pages, dans la revue „Muzica" est également rédigé en collaboration avec le Comité National.

9. Le Comité National a prêté son appui à la sélection des matériaux musicaux offerts aux institutions et aux personnalités musicales à l'étranger, à leur demande ou dans le cadre des actions de propagande de la musique roumaine, dont l'initiative a été prise par l'Union des Compositeurs.

10. Dans le cadre des auditions professionnelles organisées par l'Union des Compositeurs, le Comité a offert son aide pour le choix des programmes, afin que la musique des différents pays d'Europe et des autres continents y soit également présentée.

11. Le Comité a également fait des recommandations pour la traduction en roumain de certains ouvrages de musicologie de la littérature universelle, contribuant ainsi effectivement à une meilleure connaissance des plus remarquables réalisations en ce domaine.

12. Le Comité a prêté une attention particulière aux festivités consacrées au bicentenaire Beethoven, en Roumanie ainsi qu'à l'étranger. Des musicologues et des interprètes roumains ont participés au Congrès international et aux manifestations artistiques „Beethoven" de Berlin en République Démocratique Allemande, et de Bonn, en République Fédérale d'Allemagne ainsi qu'à Piestiany (Tchecoslovaquie). En Roumanie également, d'importantes manifestations ont été organisées à cette occasion à Bucarest, ainsi que dans tous les centres musicaux du pays.

Les actions mentionnées dans ce bref exposé, constituent une partie du riche programme réalisé par le Comité National C.I.M., mais nous sommes convaincus, qu'à la lumière de cette expérience, nous aurons la possibilité de développer notre activité à l'avenir.

Liste des membres du Comité National Roumain du C. I. M.

BUREAU EXECUTIF :

— Professeur Zeno Vancea — Président
str. Roma nr. 29 — Bucureşti I, tel. 35.50.90

— Nicolae Călinoiu — Vicepréşident
Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Piaţa Scînteii nr. 1 tel. 18.12.91

— Wilhelm Berger — Bulevardul 1 Mai nr. 148 — Bucureşti — VIII Tel. 57.23.04

— Aladar Zoltan — str. Franz Liszt nr. 2 — Tg. Mureş — tel. 94.11

— Petre Brîncuşi — str. St. Protopopescu nr. 9 — Bucureşti — tel. 73.39.67

— Vasile Tomescu — str. Apusului nr. 54 — Bucureşti VII — tel. 32.73. 21

— Victor Giuleanu — str. Ştirbei Vodă nr. 33 — Bucureşti VIII, tel. 14.26.10

— Ion Baciu — str. Cuza Vodă nr. 29 — Iaşi — tel. 14.601

— Lucia Stănescu — Piaţa Ştefan cel Mare nr. 24 — Cluj

— Ion Voicu — Intrarea Ioanid nr. 4 — Bucureşti — tel. 12.31.35

— Mircea Bude — Secrétaire — Calea Victoriei nr. 141 — Bucureşti I, tel. 16.01. 47

LES AUTRES MEMBRES DU COMITÉ

— Ion Dumitrescu — str. Dr. Brîndză nr. 16 — Bucureşti VII — tel. 14.97.08

— Pascal Bentoiu — str. Iulius Fucik nr. 6 — Bucureşti II — tel. 16.05.01

— Theodor Grigoriu — str. Pictor Rosenthal nr. 2 — Bucureşti II, tel. 32.22.35

— Romeo Ghircoiaşiu — str. Racoczi nr. 25 — Cluj — tel. 1.10.66

— Octavian Cosma — Şos Cotroceni nr. 5—7 — Bucureşti VII — tel. 16.17.49

— Sigismund Toduţă — str. Căliman nr. 13 — Cluj — tel. 1.42.89

— Laurenţiu Profeta — str. Nikos Belloianis nr. 8 — Bucureşti I — tel. 13. 71. 76

— Tudor Ciortea — Bulevardul Gh. Gheorgniu Dej nr. 67 — Bucureşti VII — tel. 14.72.45

— Norbert Petri — Bulevardul Lenin nr. 7 — Braşov

— Marin Constantin — str. Mozart nr. 100 — Bucureşti II — tel. 12.69.45

— Achim Stoia — str. N. Bălcescu nr. 24 — Iaşi

— Nicolae Boboc — Bulevardul 23 August nr. 11 — Timişoara — tel. 1,78.08

— Teodor Costin — Calea Unirii nr. 52 — Craiova — tel. 12.324

— Ion Românu — Bulevardul Victoriei nr. 2 — Timişoara — tel. 12.521

— Tiberiu Alexandru — str. Alecu Russo nr. 1 — Bucureşti II — tel. 12.94.34

— Octav Enigărescu — Bulevardul Eroilor nr. 3 — Bucureşti VI — tel. 13.23.92

— Valentin Gheorghiu — Piaţa Sahia nr. 4 — Bucureşti II — tel. 12.03.66

— Ion Dacian — str. I. C. Frimu nr. 30 — Bucureşti I — tel. 51.30.22

— Ştefan Ruha — str. Kogălniceanu nr. 3 — Cluj — tel. 22.508

— Elisabeta Suciu — str. Principatele Unite nr. 63 — Bucureşti V — tel. 23.54.67

— Dan Constantinescu — str. Corneliu Botez nr. 3 — Bucureşti II — tel. 12.43.08

— Corneliu Dan Georgescu — str. Bistra nr. 20 — Bucureşti VII —

Programme d'activité pour les années 1972 — 1973

Coopération internationale

Le Comité coopérera avec le Conseil International de la Musique et avec les Comités Nationaux pour les renseigner sur l'activité du Comité roumain, sur la création et la vie musicale roumaines, ainsi que dans le but de diffuser en Roumanie les réalisations musicales de l'étranger — de l'Europe et des autres continents.

— Le Comité collaborera avec UNESCO à l'enrichissement des collections de disques édités par l'UNESCO.

— Le Comité soutiendra l'échange de délégués dans le domaine de la musique, avec les pays socialistes et avec les autres pays d'Europe et des autres continents.

Festivals, Congrès, Rencontres internationales

— Le Comité prêtera son appui à l'organisation du Festival international „George Enescu 1973", en soumettant des propositions de programmes et des listes d'invités choisis parmi les personnalités musicales d'Europe et des autres continents.

— Le Comité prêtera également son appui aux rencontres des jeunes compositeurs des pays socialistes, manifestations qui ont lieu tous les deux ans.

— Le Comité collaborera avec les organisateurs du M.I.D.E.M., classique des années 1972—1973.

Education musicale, bourses d'études

— Le Comité soutiendra l'envoi de musicologues et d'interprètes pour études, dans les centres musicaux les plus importants de l'étranger.

Création musicale

— Le Comité soutiendra la participation des candidats roumains aux Concours internationaux de compositions et d'interprétation.

Publications, propagande

— Le Comité enverra des articles et des matériaux documentaires et informatifs sur son activité et sur la vie musicale roumaine, à la revue „The World of Music".

— Le Comité pourvoira à la rédaction du bulletin d'informations „Nouvelles musicales de Roumanie" qui parait dans la revue „Muzica".

Concerts

— Le comité prêtera son appui à l'organisation de la rubrique „La Tribune des compositeurs", à la Tribune Radio, et aussi à celle des concerts dans le cadre du Festival international „Musica Antiqua Europae Orientalis" de Bydgoszcz (Pologne, 1972).

Considérations sur l'activité d'interprète de Dinu Lipatti*)

Entre les années 1935 et 1950, Dinu Lipatti a été une apparition lumineuse du monde de la musique. Interprète admirable, compositeur de haute perspective, homme d'une pureté angélique, il semblait destiné à dominer l'art de notre époque.

Sa vie terrestre a été brève. Enlevé à l'âge de 33 ans il aurait pu passer comme un météore dans le ciel, sans laisser de trace. Le miracle, c'est qu'après vingt années, il reste vivant, par ses oeuvres et par ses disques tout comme par le souvenir, évoqué par sa mère et son épouse.

Et voici que deux musicologues enthousiastes, Grigore Bărgăuanu et Dragoș Tănăsescu, consacrent à ce musicien un ouvrage fondé sur des documents parlants, une connaissance approfondie du sujet et le témoignage de ceux qui l'ont connu. On peut être assuré que ce livre intéressera au plus haut point, perpétuera le souvenir d'une grande figure et formera la base de toute étude sérieuse sur celui qui a honoré son pays, la Roumanie, et illustré la musique contemporaine.

HENRI GAGNEBIN
directeur du Conservatoire de Genève à l'époque où Dinu Lipatti y donnait un enseignement d'une valeur exceptionnelle.

On pourrait croire, en parlant de Dinu Lipatti, étant donné sa vie si courte et le nombre relativement restreint de ses enregistrements, qu'il a peu de choses à ajouter à nos connaissances en ce qui le concerne et à la considération que nous lui avons consacrée. Une telle opinion ne serait pas juste. Tous ceux qui ont eu la possibilité d'étudier de près la vie et l'activité de Dinu Lipatti, de suivre ses traces en Roumanie et à l'étranger, ont pu se rendre compte qu'ils se trouvaient devant beaucoup d'aspects extrêmement intéressants, mais très peu connus.

La personnalité artistique de Dinu Lipatti a trouvé sa meilleure réalisation dans l'art de l'interprétation. Ses remarquables enregistrements sont des jalons de première importance pour l'art pianistique contemporain. Il existe peu de pianistes qui aient su s'imposer aussi prématurément et aussi durablement. Le chef d'un grand magasin de musique de Genève, qui avait connu personnellement Lipatti, déclarait avec satisfaction que de nos jours encore les disques du pianiste roumain étaient demandés avec le même intérêt qu'il y a 20 ans, quand celui-ci, acclamé partout, se trouvait à l'apogée de sa carrière. Ce fait est très rare, même parmi les grands célébrités mondiales.

L'héritage artistique de Lipatti — interprète — ne se résume pas uniquement aux disques connus, réalisés durant les dernières années de sa vie par la maison „Columbia". Il existe encore des enregistrements inédits, dont la découverte et l'immédiate mise en valeur constituent un devoir très important, d'autant plus qu'il peut s'agir d'anciens disques, susceptibles de se détériorer irrémédiablement, encore qu'on n'en fasse pas usage.

*) Pour avoir une image plus approfondie sur la vie et l'oeuvre du grand musicien qui fut Lipatti, voir : *Dinu Lipatti* par Dragoș Tănăsescu et Grigore Bărgăuanu, Ed. Musicales, Bucarest, 1971, préface par Henri Gagnebin.

Les premiers enregistrements inédits auxquels nous nous référons, datent de 1936. Dinu Lipatti se trouvait à Paris à la fin de sa deuxième année d'études à l'Ecole Normale de Musique. Son talent était depuis longtemps reconnu, Alfred Cortot le considérant un „jeune maître" et non un „élève". Lipatti avait déjà donné l'année précédente son premier récital à Paris. La consécration était définitive...

On comprend maintenant pourquoi le directeur de l'Ecole Normale de Musique avait invité son élève à participer comme membre dans le jury de piano pour le diplome d'interprétation...

Quelqus jours seulement avant cette invitation, le 15 juin 1936, le jeune pianiste avait éprouvé l'émotion de s'entendre jouer lui-même sur quelques disques „d'essai". Trois de ces disques se trouvent dans les archives de la Bibliothèque de l'Académie de la R.S.R. Ils contiennent deux Intermezzi de Brahms, la deuxième partie de la Sonate en fa dièse mineur d'Enesco et, joués au clavecin, des fragments de la Partita no. 1 en Si bémol majeur de Bach. Les enregistrements ont de nombreuses défections techniques, auxquelles s'ajoutent des détériorations ultérieures des disques, parfois graves. Ils constituent cependant des documents historiques, qui offrent la possibilité d'apprécier leur haute valeur artistique et de reconstituer une étape trés importante de l'évolution du pianiste.

En jouant les Intermezzi de Brahms, Lipatti fait quelques réductions dans la partition. Celles-ci, imposées probablement par l'espace limité du disque, sont cependant si naturellement réalisées et intégrées dans le profil agogique-dynamique de l'interprétation, qu'à moins de suivre bien attentivement la partition, elles pourraient passer inaperçues. En ce qui concerne l'interprétation, on remarque une grande liberté agogique. La métrique est sacrifiée de manière flagrante en faveur de la

rythmique intérieure des phrases, qui s'écoulent avec une admirable logique artistique. Tantôt impétueux, tantôt nostalgique, Lipatti n'a pas encore la profondeur des années de maturité, mais il nous parle avec la spontanéité et la poésie de ses 19 ans à peine accomplis.

Dans la même séance, Dinu Lipatti a enregistré aussi la deuxième partie, Presto vivace, de la Sonate no. 1 en fa dièse mineur d'Enesco. Il convient de noter ici la conception originale du pianiste, en matière d'interprétation : il construit la pièce avec une grande maîtrise, graduant l'intensité dramatique dans le cadre d'une impeccable rigueur rythmique. La variété si coloriée du toucher nous rappelle ses réalisations magistrales ultérieures dans la troisième Sonate pour piano en ré majeur d'Enesco et spécialement dans l'exécution sans pareille de l'Alborada del gracioso de Ravel. Voici ce que Dinu Lipatti écrivait à son professeur Florica Musicesco immédiatement après la réalisation de cet enregistrement : „Ces jours-ci j'ai enregistré sur mes disques, la deuxième partie de la Sonate. J'ai montré les disques au Maître lors de sa visite chez nous. Je vous aurais envoyé ce disque mais je n'ose le faire, étant donné un petit défaut d'enregistrement. S'il était question d'une autre pièce musicale je n'aurais pas eu un instant d'hésitation. Mais la Sonate du Maître je ne veux pas la prendre à la légère. En tout cas, lundi je ferai de nouveaux enregistrements, de sorte que je vous enverrai sans faute les plus réussis".

Dans la Partita de Bach nous avons la surprise d'entendre Lipatti au clavecin. Le jeune interprète nous offre le Prélude, la Sarabande (partiellement) et l'Allemande. Ce sont là des essais d'école, dans lesquels on sent la préoccupation de s'initier à cet instrument, mais cependant la technique pianistique reste dominante. Le tempo, par exemple, dépasse les possibilités du clavecin, ce qui provoque même certains „ratés" techniques inaccoutumés dans l'art pianistique de Lipatti. L'Allemande est interprétée presque deux fois plus vite que l'enregistrement classique de Wanda Landowska, Lipatti dépassant même son propre tempo d'enregistrement au piano de plus tard.

Sur les derniers sillons du disque, restés libres, Lipatti essaie d'improviser quelques mesures sur un motif de la Toccata en ut majeur de Bach. La brève improvisation faite avec désinvolture, commence par une modulation en accords de si bémol majeur, la tonalité de la Partita, vers ut majeur, préparant ainsi l'apparition du motif principal de la Toccata. Celui-ci est varié en style polyphonique et mène à une ample cadence en accords. À... défaut d'autres exemples plus complets et plus représentatifs peut-être, ce fragment est très précieux parce qu'il nous donne, tant soit peu, une image de Lipatti — improvisateur.

Après avoir fini ses études de perfectionnement à l'Ecole Normale de Musique, Dinu Lipatti rentre en Roumanie, où il commence à déployer une prodigieuse activité. Les concerts de sonates donnés avec son grand maître spirituel et ami Georges Enesco — réalisations artistiques sans précédent — restent inoubliables, ainsi que les tournées en Roumanie et à l'étranger. De cette période datent les enregistrements très connus, devenus classiques, des Sonates no. 2 et 3 pour piano et violon d'Enesco jouées par Lipatti avec le compositeur, de même qu'une série de disques non diffusés encore et qui auraient dû être insérés dans le trésor de son héritage artistique. Ces enregistrements inédits portent la date du 28 avril, 1941. Tous ceux qui ont été présents alors dans le studio de la Radiodiffusion Roumaine ont évoqué avec une grande émotion le rare zèle scrupuleux du jeune pianiste, qui, avec calme et concentration, ne cessait de répéter, essayant diverses solutions d'emplacement des microphones, tard dans la nuit, sans jamais être entièrement satisfait de sa réalisation.

Il nous reste de ce travail deux variantes du Choral en sol majeur „Jésus, que ma joie demeure" de Bach (transcription par Myra Hess, d'après la Cantate no. 147). Nous observons ici une autre conception que celle manifestée plus tard par Lipatti à l'époque de sa maturité dans le célèbre enregistrement fait par la maison Columbia. Dans le premier il ne s'agit pas encore de ce silence olympien, méditatif, sobre, parfois objectif du dernier ; par contre, on voit une participation plus mouvementée, plus directe du jeune artiste qui, pris dans le tourbillon de la vie, n'a pas encore la perception nette du pourquoi de l'existence. Nous ne voulons pas établir une hiérarchie qualitative, mais révéler une étape, dont la compréhension ne peut donner qu' un sens plus profond aux conclusions ultérieures.

C'est à cette même occasion que Dinu Lipatti a enregistré la Sonate en sol majeur, Longo 387, de Domenico Scarlatti. Très brillant et incisif du point de vue rythmique, l'art

pianistique de Lipatti s'y déploie avec une admirable spontanéité.

L'enregistrement de l'Etude symphonique no. 9 op. 13 de Schumann dégage de nouveaux aspects de la maîtrise de Dinu Lipatti. Le préclassique précédent cède la place au romantique, avec ses nouvelles valeurs expressives et de coloris. Il faut observer notamment le changement de ce dernier dans les arpéges du final de l'étude. En comparant cet enregistrement avec la version plus raffinée de Wilhelm Kempff, nous constatons que la précision de l'attaque et la clarté du toucher du pianiste roumain, spécialement dans les accords, est nettement supérieure.

La discographie de Lipatti à la maison Columbia ne comprend aucune des études de Chopin, quoiqu'il les ait fréquemment executées dans ses concerts. Dans les archives de la Radiotélévision Roumaine nous trouvons cependant enregistrée la célèbre étude „Touches noires" op. 10, no. 5. Ce disque nous rappelle l'exclamation admirative d'Alfred Cortot devant l'assistance de ses cours d'interprétation : „Mesdames, Messieurs, avez-vous quelques chose à dire ? Moi je n'ai rien à ajouter. C'était parfait !"

Les prestigieuses qualités pianistiques et artistiques de Dinu Lipatti trouvent également une merveilleuse expression dans l'interprétation de l'étude de concert no. 2 de Liszt, connue sous le nom „La ronde des lutins". Aucune autre interprétation, sauf peut-être celle de Rachmaninov, ne peut approcher la valeur artistique et la réalisation technique de la version du pianiste roumain. Si nous faisons une analyse technique de la pièce, nous constaterons que la vélocité de Lipatti dépasse la limite d'audibilité de la conséquence des sons, la succession des triple-croches atteignant parfois 18 par seconde. Les sons se confondent en mouvements sonores, en rafales. L'individualité de chaque son se reconstitue rétrospectivement, l'ouée ne pouvant dépasser, de même que la vision, une vitesse moyenne de 12 à 14 sons (ou images) à la seconde. Ceci explique aussi la transformation des appogiatures et même des intervalles mélodiques de triple-croches en intervalles harmoniques (page 155). Ces performances techniques n'auraient aucune valeur, ou tout au plus celle de faire concurrence à une machine, si elles n'étaient subordonnées à un rythme intérieur, générateur d'envolée artistique.

La dernière interprétation inédite de Dinu Lipatti que nous présentons, se trouve dans les archives de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest. Il s'agit de la Bourrée bien connue de la Suite op. 10 de Georges Enesco. Le disque a été réalisé en 1943, en même temps que la Sonatine pour la main gauche et le Concertino en style classique. Le haut niveau de compréhension du répertoire d'Enesco est une fois de plus la preuve de la profonde admiration de Lipatti pour notre grand compositeur. Si les autres enregistrements mettent en évidence certaines libertés dans la conception de l'interprète, par contre dans la présentation des compositions d'Enesco l'intégration du pianiste dans la conception dynamique-agogique du compositeur est évidente. Ce n'est pas une rigide „photographie" du texte, mais un point de départ dans le déploiement de sa propre conception.

Combien significatives sont les paroles de Mihail Jora, le premier maître de Lipatti, qui en le comparant à Enesco et se référant à leur admirable collaboration disait : „... Une heureuse coincidence a fait que dans ce même pays, à une distance de 36 ans, ont apparu deux êtres, qui, par des dons de même nature, ont posé chacun en son temps, de profonds jalons dans l'évolution de l'art roumain..."

Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie: la flûte de Pan

Je me trouve maintenant dans la situation de vous faire part d'une expérience, que je considère très réussie, faite en Roumanie dans les deux dernières décennies, et qui concerne l'enseignement organisé de la musique populaire. Il s'agit de l'enseignement d'un ancien instrument de musique : le *naï* (la flûte de Pan).

En 1949, année de la fondation de l'Institut de Folklore de Bucarest, apparut sous le patronage de cet institut un orchestre expérimental de musique populaire — le futur Orchestre „Barbu Lăutaru". Dès le commencement on considèra qu'il était nécessaire d'organiser, de plus, quelques classes d'instruments de musique : de *naï* (la flûte de Pan), de *cobza* (ancien instrument de la famille du luth) et de *tambal* (le tympanon).

La flûte de Pan aussi bien que la *cobza* étaient alors en train de disparaître. Dans tout le pays il n'y avait, par exemple, qu'une douzaine d'exécutants de la flûte de Pan, tous étant des vieux, et même de très vieux ! Le plus connu et le meilleur d'entre eux était Fănică Luca (1894—1968). Il fallait donc, à tout prix, sauver ces anciens instruments, surtout la flûte de Pan, que les musiciens roumains ont élevée depuis, sur les plus hautes cîmes de l'art. Il était nécessaire, dans ce but, de les enseigner à un grupe de jeunes instrumentistes. Pour la flûte de Pan, on choisit le professeur Fănică Luca. Il commença par instruire ses élèves empiriquement, dans l'esprit traditionnel le plus authentique. Il ne connaissait pas les notes musicales et on ne considérait pas opportun d'enseigner la flûte de Pan à l'aide des notes !

Quelques années après, au cours de l'automne 1953, l'Institut de Folklore — institut de recherches scientifiques — se trouva déchargé du patronnage de l'orchestre populaire et des classes d'instruments populaires. Les classes de flûte de Pan, et de tympanon passèrent au Lycée de Musique No 1 de Bucarest.

Fănică Luca, le professeur de flûte de Pan, continua avec diligence son activité pédagogique, dans le même style traditionnel, où l'exemple vivant était le modèle : „souffliez de la sorte", nuancez le son de cette manière" ! Cela n'empêcha pourtant pas ses élèves de gagner au cours des années d'école une éducation musicale complexe aussi bien qu'une culture conforme au programme analytique de tous les lycées de culture générale. À la fin des études ils devaient savoir jouer de la flûte de Pan dans le plus parfait style folklorique, et devaient également passer tous les examens de baccalauréat.

Grâce à Fănică Luca une pléïade de jeunes exécutants de la flûte de Pan ont été instruits, dont Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănaru, Nicolae Pîrvu, Gheorghe Zamfir et d'autres. C'est par eux que l'art de leur professeur continue à vivre et se développe en se multipliant. L'éducation musicale et la culture générale, que les élèves de Fănică Luca ont gagnées pendant leurs années d'école, ont aidé les plus doués d'entre eux à surpasser leur maître. On y trouve la preuve qu'un enseignement de connaissances musicales, théoriques et pratiques aussi solides non seulement ne les a pas éloignés de l'authentique, mais au contraire, leur a ouvert de nouveaux horizons.

Un exemple typique en est Gheorghe Zamfir, le fils d'un paysan des environs de Bucarest. Il a continué ses études musicales au Conservatoire de musique de Bucarest où il a terminé deux sections : celle de la pédagogie musicale et celle de direction d'orchestre (1968). Il n'a jamais abandonné la flûte de Pan. Cherchant toujours à perfectionner sa technique et son art, il a élargi la sphère, en général très limitée du répertoire professionnel de l'instrument, par l'inclusion de pièces folkloriques de valeur, de diverses régions du pays. L'initiative d'inclure dans le répertoire de la flûte de Pan, une lamentation funèbre, par exemple, n'est pas seulement téméraire et insolite, mais c'est aussi une démonstration convaincante des qualités „cantabile" et des possibilités expressives insoupçonnées de l'instrument.

Ce n'est pas tout ! Gheorghe Zamfir a enrichi et diversifié la technique de l'archaïque flûte de Pan. Pour obtenir plus de sons et des sonorités nouvelles il a ajouté encore cinq tuyaux aux vingt tubes de l'instrument habituel, en augmentant de cette manière le registre grave. Le signal, ressemblant à celui du *bucium* (le cor des Alpes) qui prélude à la chanson épique du *haïdouk* Iancu Jianu (un ancien chant de protestation sociale inspiré des luttes du temps jadis contre l'exploitation), est formé justement de ces sons qui, jusqu'à la flûte de Pan perfectionnée par Zamfir, n'étaient pas connus en Roumanie !

Gheorghe Zamfir est très bien connu aujourd'hui non seulement en Roumanie mais aussi à l'étranger, surtout en Suisse, en France, en Belgique. Il détient beaucoup de trophées, dont „le Grand prix international du disque" décerné par l'Académie Charles Cros (1970), ainsi que „le Disque d'or" de la même institution (1970).

La musicalité sans pareille de Gheorghe Zamfir est doublée d'une étonnante virtuosité (que nous rencontrons aujourd'hui aussi chez d'autres jeunes interprètes de la flûte de Pan).

Tout naturellement, la question suivante se pose : Ghoerghe Zamfir (ainsi que d'autres interprètes célèbres contemporains de la flûte de Pan) serait-il arrivé à de telles performances et surtout aurait-il ouvert à la flûte de Pan de telles perspectives s'il n'avait pas bénéficié d'un enseignement adéquat ?

Sans le grand intérêt accordé par la Roumanie socialiste à la mise en valeur multilatérale de la culture populaire, la flûte de Pan aurait sûrement disparu avec Fănică Luca. Son successeur à la classe de flûte de Pan du Lycée de musique de Bucarest est Gheorghe Zamfir. Grâce à son enseignement et à son exemple, la flûte de Pan continue à se répandre de plus en plus. Nous la rencontrons aujourd'hui chez de jeunes interprètes — souvent très jeunes — dans tout le pays. Ils portent plus loin la renommée de cet instrument musical si simple et — en même temps que celle-ci — le prestige de la musique populaire roumaine.

TIBERIU ALEXANDRU

---

* Communication illustrée d'exemples sonores à la 21eme Conférence du Conseil international de musique populaire (International Folk Music Council), Kingston — La Jamaïque, le 30 Août 1971.

Chronique du disque

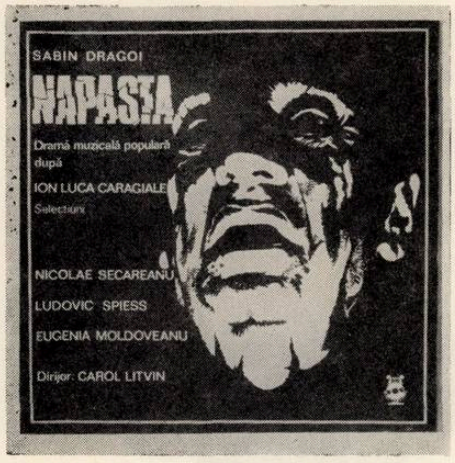


Figure marquante de la vie musicale roumaine contemporaine, Sabin DRĂGOI (1894—1968) est le compositeur de nombreux ouvrages appartenant aux genres les plus différents : lied, musique de chambre, musique symphonique et d'opéra, oratorio, etc. Son oeuvre lyrique le consacre aussi bien comme l'un des folkloristes les plus notables de notre temps, aux côtés de Bartók, Kodaly, Brăiloiu et autres.

Sa création musicale accorde à l'opéra une place de chôix : *„Năpasta"* (composée en 1927 et revu en 1958), drame musical populaire en trois actes, sur un livret d'après I. L. Caragiale, ouvre la voie à ses préoccupations du genre, manifestées ensuite par *„Kir Januléa"* (1937), opéra en cinq tableaux, sur un livret de Radu Urlăteanu d'après une nouvelle du même Caragiale, par *„Horia"*, opéra historique en sept tableaux, composé en 1945 et revu en 1959, sur un livret du compositeur, enfin par *„Păcală"* (1956), opéra comique pour enfants, pareillement sur un livret du compositeur.

Tôt après sa première, l'opéra *„Năpasta"* apporta à l'auteur sa consécration, à l'étranger comme dans son pays. L'oeuvre impressionne par une musique dont la force d'expression et l'originalité tiennent pour autant d'un *melos* modal authentique emprunté aux recueils de musique populaire ou créé à l'aide de la citation folklorique, que d'éléments provenant de la musique diatonique occidentale. Se servant du leitmotif ou d'éléments contrapuntiques, s'inspirant de l'hétérophonie archaïque paysanne, réalisant un traitement harmonique-polyphonique du chant populaire, le compositeur a créé des mélodies de large souffle, réunies à de brefs motifs — quintessences dramatiques par excellence —, à des pages de musique chorale de grande ampleur, enfin à des scènes *parlando-rubato* descendant directement de la doïnà roumaine et qui fusionnent dans un langage de „chant long". Cette musique, élaborée sur des textes témoignant de profondes racines sociales d'origine paysanne, constitue une véritable synthèse de l'opéra traditionnel et du chant populaire paysan.

Le disque *ECE 0586* offre des sélections de ce drame musical, avec le concours de trois éminents solistes de l'Opéra Roumain de Bucarest : Nicolae Secăreanu *(Ion)*, Eugenia Moldoveanu *(Anca)* et Ludovic Spiess *(Dragomir)*, accompagnés par l'Orchestre Studio et la Chorale de la Radio-Télévision Roumaine, dirigée par Carol Litvin.

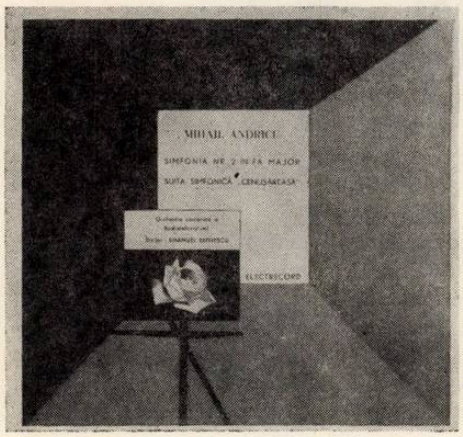
Personalité éminemment marquante de l'école de composition roumaine de l'entre-deux-guerres et des premières deux décennies du régime socialiste, Paul Constantinescu (1909—1963) réalise par son art achevé une synthèse idéale entre la tradition folklorique et la force novatrice du modernisme. Il est le créateur d'ouvrages d'une notoriété universelle dans presque tous les genres musicaux : choral, vocal-symphonique, de chambre, d'opéra, de ballet ou de film. En étendant la sphère de ses préoccupations sur le chant populaire de tout le pays en même temps que sur le *melos* byzantin présent au coeur de certains phénomènes artistiques roumains, Paul Constantinescu représente de ce fait une conception esthétique spécifiquement roumaine s'exprimant à travers une musique très personnelle.

La musique chorale occupe une place importante dans son oeuvre, comme étant le produit de l'essence mélodique de la culture musicale populaire. Aussi bien, des multiples et diverses variantes de textes et de mélodies qui se trouvent à l'origine de la ballade populaire „Mioritza", Paul Constantinescu en a fait une oeuvre nouvelle, d'une beauté et d'une vigueur d'expression exceptionnelles. Cette ballade, „Mioritza", — qui ouvre le disque *ECE 0532* — est le chant, ample et profond, des sentiments et de l'optimisme du pâtre roumain, confiant dans ses destinées de vie. L'écriture chorale, dominée par les traits d'un art musical classique, est celle d'un vaste madrigal pastoral pour choeur mixte „a cappella", se déroulant dans un mouvement de libre rubato, avec certaines invocations des genres épiques (chanson et ballade) et lyriques *(doïnà* et *colind)*.

La *„Doina oltenească („Doïna d'Olténie")*, enregistrée sur ce même disque, représente une synthèse d'essence supérieure des chansons du genre, de l'Olténie méridionale, chantée par un soliste accompagné de choeur.

Le disque s'achève sur quatre madrigaux sur vers d'Eminescu („Freamăt de codru" — „Feuilles qui frissonnent" ; „Peste vîrfuri" — Au-dessus des cimes" ; „La mijloc de codru des" — „Au coeur de la forêt ; „Stelele-n cer" — „Les étoiles au firmament"). Ils illustrent l'ardent désir du compositeur de mettre en musique le style poétique d'Eminescu.

Grâce au précieux concours de la chorale „Madrigal" du Conservatoire de Bucarest, dirigée par Marin Constantin, ce disque prend la valeur d'un acte artistique de la plus grande importance de la discographie roumaine *(ECE 0532)*



En réunissant deux des plus notables oeuvres de Andricu (né en 1894), le disque *(ECE 0521)* fait valoir sous un double aspect l'oeuvre musicale de l'un des créateurs de première importance de l'école roumaine.

La *Symphonie no. 2 en Fa Majeur, op 46*, datant de 1947 et distinguée du prix de composition de l'Académie, se caractérise par la clarté et l'équilibre de sa construction classique. Un *Allegro-deciso* dynamise la I-re partie, de traditionnelle forme-sonate, un *Adagio* fait la beauté de la deuxième partie où des accents dramatiques percent à travers une atmosphère de calme, un *Allegro* avec rôle de *scherzo* rend dansante la troisième partie, nettement inspirée de motifs populaires, enfin un Final — *Vivace* — continue et porte à l'apogée l'animation du mouvement antérieur, se déroulant avec spontanéité dynamique et radieuse.

Le second ouvrage, la *Suite symphonique pour petit orchestre, op. 19, „Cendrillon"*, présentée en première audition en 1930, sous la baguette de George Georgescu, dans un des concerts de la Philharmonie de Bucarest, est une séquence de 7 parties de musique de scène, écrite pour le spectacle de même nom du Théâtre National de Jassy, dont la première avait eu lieu une année avant.

Les 7 scènes représentent des moments de féérie musicale, groupées d'après le principe du contraste entre des mouvements lents et rapides : *Prélude, Chanson de l'oiseau bleu, Chanson du prince, Ballet des libellules, Chanson de Cendrillon, Ballet des oiseaux, Final.*

Ces morceaux sont réalisés par le concours de l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Roumaine, dirigé par Emanuel Elenescu ; ils illustrent fidèlement la verve et la vivacité des mouvements de la Symphonie, aussi bien que le merveilleux des tableaux de la Suite pleine de contrastes *(ECE 0521)*.

Deux ouvrages, finalement, sur le disque *ECE 0582*, pleins de signification pour la musique roumaine contemporaine ; bien que différents par le style et les moyens de développement des thèmes, ils y ont été réunis pour la tendance commune qu'ils représentent : celle de faire valoir les beautés du folklore musical roumain dans la forme la plus caractéristique de la musique de chambre, le quatuor.

Le *Quatuor à cordes no. 4* de Zeno Vancea (1965) manifeste les orientations stylistiques du compositeur pendant ces dernières années : rigueur de la construction musicale et une pratique conséquente du chromatisme selon le principe dodécaphonique où la cellule initiale de quatre sons engendre tout le déroulement thématique de l'ouvrage.

Le *Quatuor à cordes no. 2 en Fa Majeur* de Tudor Ciortea (1954) reflète la préoccupation du compositeur de vêtir des mélodies d'évidente inspiration folklorique dans de riches harmonies de couleur, sans rien diminuer toutefois de leur charme spontané primordial.

Ces morceaux sont exécutés par le Quatuor „Philharmonia" (George Nicolescu — I-er violon, Dorel Tincu — II-e violon, Gh. Jalobeanu — alto, Marius Suciu — violoncelle), pour le Quatuor de Zeno Vancea, et par l'ensemble composé de Radu Zvorişteanu — I-er violon, Igor Turjanski — II-e violon, Ludovic Lang — alto, Robert Sladek — violoncelle, pour le Quatuor de Tudor Ciortea.

Les spectacles de début du théâtre lyrique roumain de la première moitié du siècle attirèrent l'apparition toute spéciale d'ensembles orchestraux formés de musiciens du pays ou de l'étranger. Les vaudevilles, les comédies musicales et les opérettes, tirés des oeuvres d'Alecsandri, de Matei Millo ou de Costache Caragiale, offraient des pages de musique autonome ; à côté de celles-ci, les ouvertures aux premiers opéras roumains occupaient une place toujours plus importante dans le spectacle, jusqu'à prendre finalement la forme d'ouvrages indépendants, aptes dêtre à l'occasion joués séparément.

Ce fut le cas de l'*„Ouverture moldave"*, composée en 1843 par Alexandre Flechtenmacher (1822—1896), l'un des devanciers de la musique roumaine ; l'ouvrage fut exécuté à Jassy, ville du compositeur, lors du passage de Liszt. D'enthousiastes évocations du passé glorieux de la Moldavie s'entremêlent à des inspirations de folklore citadin dans cette ouverture, dont la forme est celle d'une sonate tripartie de type italien, comprenant — entre deux mouvements dynamiques — un épisode médian lyrique.

L'ouverture *„Moldova"* composés par Edouard Caudella de nombreuses années après (1911), à ses 70 ans, offre — sous ce titre similaire — le même programme que celle de Flechtenmacher ; s'y inspirant pour quelques thèmes, elle est l'hommage de Caudella à son devancier.

Composée en 1876 par Gheorghe Stephănesco (1843—1925) — le fondateur et l'organisateur de l'Opéra Roumain —, l'*„Ouverture Nationale"* pour orchestre, oeuvre maîtresse, apporte la consécration de l'école roumaine de composition du siècle passé ; elle se caractérise par une forme bien contournée, l'unité de style et la prégnance des thèmes mélodiques où transpercent de fortes inflexions populaires.

Le compositeur Iacob Mureşianu (1857—1917), messager de l'élan patriotique des Roumains de Transylvanie, est le créateur d'une ouverture *Ştefan cel Mare"* (1882), ainsi que d'une série d'oeuvres importantes, comme par exemple ses ballades pour solistes, choeur et orchestre (*„Mînăstirea Argeş"*, *„Erculeanu"*, *„Brîncoveanu Constantin"*, etc.).

En réunissant ces quatre ouvertures sous la baguette de Carol Litvin et dans l'exécution de l'Orchestre Studio de la Radio-Télévision Roumaine, le disque *ECE 0520* réalise une image multilatérale des thèmes et des moyens d'expression caractéristiques des ouvertures roumaines au moment de leur affirmation première.

Parmi les musiciens roumains des dernières vingt années, Doru Popovici (né en 1932) s'affirme vigoureusement ; dans le genre de la musique d'opéra, il crée *„Prométhée* (1958) et *„Mariana Pineda"* (1966).

„Mariana Pineda", opéra en trois actes, constitue la deuxième partie d'un cycle écrit sur le thème de la lutte de l'homme pour la liberté. Toutefois, alors que *„Prométhée"* place cette lutte dans l'ambiance mythologique grecque antique, *„Mariana Pineda"* l'approche de notre monde contemporain, en la plaçant au XVIII-e siècle, dans ce cadre — concentré pour des raisons de dramaturgie musicale — de la tragédie de Federico Garcia Lorca, dont la version roumaine est due à Edgar Papu. Sept sections, avec chacune une forme et un titre bien définis, compose l'opéra : 1. Prélude-Cantate ; 2. Passacaille ; 3. Récitatif-Elégie ; 4. Rondeau ; 5. Motet ; 6. Fugue ; 7. Aria-Final (disque ECE 0522).

CUPRINSUL

Plenara lărgită a compozitorilor și muzicologilor 1

VASILE TOMESCU
La înălțimea noilor cerințe ale contemporaneității 5

D. SOSTAKOVICI
Tradițiile naționale și legile evoluției lor 7

TON DE LEEUW
Culturile muzicale ale popoarelor : tradiții și actualitate 9

CORNELIU DAN GEORGESCU
„Masa tăcerii" de Tiberiu Olah . . . 11

CONSTANTIN DRĂGOI
„Pământul acesta", poem concertant pentru voce, pian și orchestră, pe versuri de Eugen Frunză, de Liviu Ionescu . 14

GEORGE SBÂRCEA
O monografie despre Sabin V. Drăgoi . 16

M. M. St.
Ghid de operă 17

CLAUDIU NEGULESCU
Un județ în plină înflorire : Bistrița-Năsăud (reportaj) 18

IOSIF SAVA
Expoziția discului sovietic 19

VIAȚA MUZICALĂ

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU
Oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu 20

SMARANDA OȚEANU
„Meșterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu la Radioteleviziune 21

ANTON DOGARU
Concertele Orchestrei de cameră din Moscova 22

J.-V. PANDELESCU
Ansamblul de balet „China" 23

DUMITRU AVAKIAN
Concertele Orchestrei Filarmonicii din Praga 25

SM. O. — „First Chamber Dance Company" la București 26

D.A. — Turneul bucureștean al formației „Kreuzchor" din Dresda 27

J.-V. P. — Simfonia a V-a de Marcel Mihalovici în primă audiție mondială 28

DIN ȚARĂ

CONSTANTIN RĂSVAN
„Sus la munte la izvor" 30

DE PESTE HOTARE

ALFRED HOFFMAN
Săptămînile muzicale internaționale — Lucerna 1971 31

N. B. — Toamna muzicală varșoviană . . . 33

D. B. — La Salzburg cu cvartetul „Muzica" . 34

LILIANA CONSTANTINESCU — Prezențe românești peste hotare 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE en français par Colette Ghimpețeanu . . 37

SOMMAIRE

La séance pleinière des compositeurs et des musicologues 1

VASILE TOMESCU
A la hauteur des exigences nouvelles de notre monde contemporain . . . 5

D. CHOSTAKOVITCH
Les traditions et les lois de leur évolution 7

TON DE LEEUW
Les cultures musicales des peuples : traditions et actualité 9

CORNELIU DAN GEORGESCU
„La table du silence" par Tiberiu Olah 11

CONSTANTIN DRĂGOI
„Cette terre", poème concertant pour voix, piano et orchestre, sur des vers de Eugen Frunză, par Liviu Ionescu . . 14

GEORGE SBÂRCEA
Une monographie sur Sabin V. Drăgoi 16

M. M. ST.
Guide pour la musique d'opéra . . . 17

CLAUDIU NEGULESCU
Un département en plein épanouissement : Bistrița-Năsăud 18

IOSIF SAVA
Exposition du disque soviétique . . . 19

LA VIE MUSICALE

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU
L'oratorio héroïque „Tudor Vladimirescu" par Gheorghe Dumitrescu 20

SMARANDA OȚEANU
„Maître Manole" par Gheorghe Dumitrescu à la Radio-Télévision Roumaine . . 21

ANTON DOGARU
Les concerts de l'Orchestre de chambre de Moscou 22

J. V. PANDELESCU
L'ensemble de ballet „Chine" . . . 23

DUMITRU AVAKIAN
Les concerts de la Philarmonie de Prague 25

SM. O. — „First Chamber Dance Company" à Bucarest 26

D. A. — La tournée bucarestoise de l'ensemble „Kreuzchor" de Dresde 27

J. V. P. — La V-e Symphonie de Marcel Mihalovici en première audition mondiale 28

LA VIE MUSICALE DANS LE PAYS

CONSTANTIN RĂSVAN
„Là-haut, sur la montagne, à la source" 30

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

ALFRED HOFFMAN
Les semaines musicales internationales — Lucerne 1971 31

N. B. — Automne musicale varsovien . . . 33

D. B. — A Salsbourg avec le Quatuor „Muzica" 34

LILIANA CONSTANTINESCU — Présences roumaines hors du pays 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (Bull. d'Informations — en français par Colette Ghimpețeanu) 37

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica — Nr. 11 — p. 1 — 48 Bucureşti noiembrie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corneliu Baba : Mihail Jora

I.P. „Informaţia“ c. 2064

64.421

Preţul lei 7

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

1971 decembrie 12

CUPRINS

Din expunerea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU cu privire la programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste (Creația literar-artistică în slujba formării omului nou, a îmbogățirii vieții spirituale a poporului) 1

Din cuvîntarea rostită de tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU în încheierea lucrărilor Plenarei 4

Din cuvîntul tovarășului Dumitru Popescu 5

Telegrama Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, către Comitetul Central al P.C.R., Tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU 7

ZENO VANCEA

Libertatea de creație și responsabilitatea socială a compozitorilor 8

GEORGE SBÂRCEA

Compozitori și muzicologi în orașul și județul Constanța 11

THEODOR BĂLAN

De vorbă cu W. Lutoslawski 13

VIAȚA MUZICALĂ

EDGAR ELIAN

Evghenii Svetlanov și Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S. 18

J.-V. P.

Întîlnire cu Ansamblul de balet „China" . 19

GRIGORE CONSTANTINESCU

„Fata cu părul cărunt" 20

THEODORA ALBESCU

Festivalul „Toamna muzicală clujeană" . 22

DAN BUCIU

Educație patriotică prin muzică 24

J.-V. P.

Festival Brahms 24

MIHAI MOLDOVAN

Festival Stravinski 25

J.-V. P.

Carlo Zecchi 26

DUMITRU AVAKIAN

Mihai Constantinescu, Eckart Schlandt . . 27

J.V. P.

Fausto Zadra 27

A. DOGARU

Lavinia Tomulescu-Coman 28

GR. C.

„Plutașul de pe Bistrița" la Operetă . . 28

J.-V. P.

Concerte de jazz 29

ENEA BORZA

Marginalii la premiera operei „Mignon" . 31

CLAUDIU NEGULESCU

Prin Țara Moților (Note de documentare) . 32

ALMA CORNEA IONESCU

Lucia Cosma 35

Z. VANCEA

Rudolf Wagner — Regeny 36

CARTEA MUZICALĂ PESTE HOTARE

I. EFREMOV

Simfoniile lui Prokofiev de S. Slonimski
Simfonismul sovietic rus de G. Orlov . . 37

RECENZIE

G. S.

„Chipuri și mărturii" de Ana Voileanu-Nicoară 38

DE PESTE HOTARE

DAN NEGREANU

BEMUS 1971 39

ILEANU RAȚIU

Note 40

TITUS MOISESCU

George Enescu la Școala Normală de muzică din Paris 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU ALEXANDRU

Béla Bartók et la musique populaire roumaine 43

Note 46

T. A. et ȘT. BONEA

Chronique du disque

En français par Colette Ghimpețeanu

Din sumarele rev. Muzica pe anul 1971

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXI nr. 12 (229) decembrie 1971

DIN EXPUNEREA TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU CU PRIVIRE LA PROGRAMUL P.C.R. PENTRU ÎMBUNĂTĂŢIREA ACTIVITĂŢII IDEOLOGICE, RIDICAREA NIVELULUI GENERAL AL CUNOAŞTERII ŞI EDUCAŢIA SOCIALISTĂ A MASELOR, PENTRU AŞEZAREA RELAŢIILOR DIN SOCIETATEA NOASTRĂ PE BAZA PRINCIPIILOR ETICII ŞI ECHITĂŢII SOCIALISTE ŞI COMUNISTE

(la Plenara Comitetului Central al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971)

Creaţia literar-artistică în slujba formării omului nou, a îmbogăţirii vieţii spirituale a poporului

Creaţia literar-artistică, rezultat al muncii şi cunoaşterii, este chemată să răspundă cerinţelor făuritorilor de bunuri materiale şi spirituale, să îmbogăţească şi să înfrumuseţeze viaţa spirituală a omului; pentru a fi la înălţimea imperativelor sociale, arta trebuie să-şi tragă seva din frămîntările şi năzuinţele poporului. Cît de plastic exprima această dorinţă C. Dobrogeanu-Gherea cînd afirma: „Ideile şi tendinţele sociale sînt chiar sîngele cald şi hrănitor care nutreşte şi face vieţuitor organismul numit artă". Am acordat şi acordăm o mare însemnătate creaţiei literar-artistice. În uriaşa activitate creatoare de formare a omului nou, cu o înaltă conştiinţă socialistă, literatura şi arta trebuie să aducă o contribuţie tot mai activă. Avem nevoie de proză, de poezii, de piese de teatru, de filme, de muzică, de picturi, de sculpturi care să înnobileze pe om, să-l însufleţească la fapte măreţe, eroice. Toate lucrările de artă, executate în forme şi stiluri foarte variate, trebuie să redea preocupările şi realităţile epocii pe care o trăim, viaţa poporului. Definind lumea care trebuie să constituie obiectul central al operei de artă, marele scriitor francez Anatole France spunea că gîndurile şi ideile exprimate de artist „nu sînt gîndurile lui, ci propriile noastre gînduri, pe care poetul le face să cînte în noi...Poetul e un evocator. Cînd îl înţelegem sîntem tot aşa de poeţi ca şi dînsul ...Şi credeţi că am iubi atîta pe liricii noştri dacă ne-ar vorbi de altceva decît de noi?". Noi vrem să-i preţuim tot mai mult pe liricii noştri şi de aceea le cerem să vorbească în operele lor cît mai mult despre noi, despre poporul nostru muncitor.

Omul, constructor al socialismului, să se poată regăsi în aceste lucrări de artă, să-şi descopere şi defectele, dar şi trăsăturile nobile! Nu avem nevoie de o artă care să poleiască cu aur realităţile, dar nu avem nevoie nici de o artă care să acopere cu noroi sau smoală aceste realităţi; avem nevoie de o artă care să fie suflet din sufletul poporului, să redea şi greul şi bucuria şi visurile spre viitor ale oamenilor muncii, o artă izvorîtă din realităţile naţiunii noastre, profund umanistă. Avem nevoie de opere de artă de toate genurile şi pentru toate vîrstele; copiii vor să cunoască şi pe Făt Frumos creat de Ispirescu, dar vor să cunoască şi pe Făt Frumos de astăzi, eroul luptei pentru dreptate socială şi naţională; ei vor să ştie cum arătau balaurii din basme dar şi cum arată balaurii timpurilor moderne şi cine a fost sau este voinicul care le-a tăiat capetele; oamenii vor să afle din romane, poezii, piese de teatru, opere, din cîntece cum au luptat comuniştii şi alţi antifascişti şi democraţi, cum au înfruntat închisorile, lagărele, moartea chiar, pentru eliberarea poporului; şi trebuie ştiut că nici unul dintre aceştia nu a fost plîngător că viaţa este grea — au înfruntat duşmanul de clasă cu capul sus, au lup-

tat încrezători în fericirea poporului, în cauza socialismului şi comunismului.

Doresc ca de la această înaltă tribună să adresez creatorilor de artă chemarea :

Redaţi în artă măreţele transformări socialiste al ţării, munca clocotitoare a milioanelor de oameni ; veţi găsi şi contradicţii şi conflicte reale, nu închipuite, şi fapte măreţe emoţionante, demne de numele de om !

Redaţi şi frumosul şi iubirea în înţelesul lor măreţ !

Folosiţi arma umorului, satirizaţi defectele care se manifestă în societate şi la oameni !

Faceţi din arta voastră un instrument de perfecţionare continuă a societăţii, a omului, de afirmare a dreptăţii şi echităţii sociale, a modului de muncă şi viaţă socialistă şi comunistă !

Aveţi în faţa voastră o perspectivă largă ; puneţi talentul şi măiestria de care dispuneţi în slujba unei arte închinate poporului, cauzei socialismului şi comunismului în patria noastră !

Sînt convins că cea mai mare parte a creatorilor vor răspunde cu noi şi noi opere care să ridice pe culmi superioare arta românească !

În realizarea vastului program de educare şi formare a omului nou un rol de seamă revine Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, care trebuie să asigure îndrumarea tuturor sectoarelor de activitate, a întregii munci cultural-artistice de la oraşe şi sate, manifestînd toată grija pentru a nu mai repeta lipsurile vechiului Comitet de Cultură. Sarcini de seamă revin, de asemenea, comitetelor judeţene ale culturii şi educaţiei socialiste. Atît Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, cît şi comitetele judeţene vor trebui să lucreze ca organe de partid şi de stat, deci sub îndrumarea directă a comitetelor judeţene şi a Comitetului Central al partidului, asigurînd unirea tuturor forţelor din sectorul culturii şi al creaţiei spirituale pentru desfăşurarea cu succes a muncii cultural-educative de masă.

De asemenea, radioteleviziunea trebuie să pună în centrul emisiunilor problemele educaţiei socialiste ; programele de radio şi televiziune să fie astfel alcătuite încît pe calea undelor să fie propagate măreţele idealuri ale socialismului, politica internă şi externă a ţării noastre, ştiinţa şi arta înaintată ; pe această cale să fie biciuite fără cruţare moravurile retrograde, să fie promovate normele socialiste de convieţuire. Tovarăşii din conducerea radioteleviziunii, toţi lucrătorii din acest important sector trebuie să considere că cea mai înaltă îndatorire a lor este realizarea în cele mai bune condiţii a cerinţelor partidului nostru, a cerinţelor întregului nostru popor.

Aşteptăm de la cinematografie, de la scenarişti, regizori şi artişti filme la un înalt nivel artistic şi cu un bogat conţinut educativ. Filmul să devină un puternic mijloc de educaţie socialistă a maselor !

De asemenea, pe scenele teatrelor noastre, a operei trebuie să-şi facă loc lucrări de toate genurile, dar şi lucrări contemporane, cu caracter revoluţionar, militant, contribuindu-se şi pe această cale, în spiritul tradiţiilor noastre progresiste, la educarea maselor largi populare.

Casele de cultură, cluburile şi căminele culturale care au o îndelungată tradiţie, trebuie să desfăşoare o activitate cultural-artistică multilaterală, să cuprindă milioane de oameni, îndeosebi tineretul, contribuind în mod activ la educaţia socialistă a maselor, la răspîndirea culturii şi ştiinţei, organizînd în aşa fel munca cultural-artistică încît oamenii muncii să-şi poată petrece timpul liber cît mai plăcut şi în acelaşi timp educativ.

Sarcini de mare răspundere revin presei. Ziarele şi revistele trebuie să deschidă larg paginile lor problemelor educaţiei socialiste. Nu doresc să analizăm acum activitatea presei ; va trebui s-o facem cu altă ocazie pentru că sînt mai multe lucruri de spus. Ele trebuie să promoveze cu curaj experienţa înaintată, să critice obiceiurile şi moravurile înapoiate,

să asigure exprimarea în paginile lor a părerilor oamenilor muncii din toate sectoarele de activitate, devenind astfel un puternic instrument în dezvoltarea democrației socialiste, în afirmarea principiilor eticii și echității socialiste în țara noastră.

Critica de artă are un rol de mare însemnătate, atît în promovarea creației artistice cu înalt conținut educativ, cît și în educarea estetică a maselor populare. Pentru a răspunde acestor cerințe, criticii de artă trebuie să acționeze întotdeauna în spiritul principiilor marxist-leniniste, să fie nepărtinitori și obiectivi, să contribuie prin tot ce scriu la ridicarea artei noastre la un nivel tot mai înalt. Ei trebuie să militeze pentru o artă realistă și profund umanistă. În legătură cu aceasta, este necesar să lămurim mai bine aceste noțiuni care au un rol de cea mai mare însemnătate în realizarea unei arte avansate. De mult timp despre realism nu se mai vorbește aproape de loc. Pentru unii oameni de artă, realismul socialist este sinonim cu crearea unor șabloane și a unui model unic pentru artă. Consider că acest fel de a privi realismul este complet greșit. Este adevărat că în trecut au fost asemenea interpretări — și nu numai interpretări, dar și practici — și ele au constituit încălcări și abuzuri pe care partidul le-a combătut cu fermitate.

Cînd vorbim de o artă realistă ne gîndim la o artă care să redea realitățile din țara noastră, din epoca în care trăim, epoca marilor prefaceri revoluționare, socialiste. Se poate oare concepe o artă care să nu redea în cele mai variate forme aceste vremuri mărețe? Fără îndoială că nu! O asemenea artă ar fi fără viață, s-ar ofili și ar muri ca floarea ruptă din plaiuri. Tocmai de aceea, unul dintre iluștrii cărturari ai României socialiste, George Călinescu, era atît de categoric în sublinierea importanței legăturii cu viața a operei de artă. „Zadarnic — spunea el — învîrtim condeiul și ne pierdem vremea, din curata reflecție nu iese nimic. De aceea, noi toți trimitem pe artist pe șantiere să cunoască viața și oamenii, știind că arta este o oglindire a vieții. Prin urmare, doi sînt termenii ce trebuie împreunați concret și cu valoare universală: viața și arta".

Iată de ce nu trebuie să ne fie teamă să mai vorbim despre realismul socialist ci să aducem clarificările necesare, să facem să se înțeleagă că realismul nu presupune impunerea unor tipuri și șabloane în artă, ci deschiderea căilor spre o artă înfloritoare.

De asemenea, se impune a aduce anumite clarificări și în ce privește noțiunea de umanism socialist, care presupune o înțelegere mai complexă a omului în societate, luat nu ca individ izolat și exagerînd trăsăturile sale individuale, ci ca om social aflat în strînsă legătură și interdependență cu semenii săi, cu interesele maselor largi populare. Umanismul socialist presupune a reda fericirea personală în contextul afirmării personalității întregului popor. Pornind de aici, arta pătrunsă de umanismul socialist trebuie să fie închinată maselor largi populare, în rîndul cărora personalitatea nu se pierde, ci se afirmă tot mai puternic, odată cu afirmarea și fericirea întregii națiuni.

Anticipînd principiile esteticii noastre de astăzi și exprimînd, de altfel, un deziderat fundamental al artei autentice de totdeauna, marele savant român, Nicolae Iorga, afirma că „nu e poet acela care nu e pentru tot poporul său".

Consider că este necesar ca Academia de științe sociale și politice, critica de artă, să aprofundeze mai temeinic aceste noțiuni și altele de acest gen printr-o largă dezbatere principială și teoretică, deoarece fără asemenea clarificări nu se poate concepe înflorirea artei noastre socialiste.

Problemele activității ideologice cuprind, de fapt, toate laturile vieții sociale. De aceea este necesar, ca organele și organizațiile de partid să acționeze pentru unirea tuturor forțelor de care dispune societatea noastră în direcția realizării hotărîrilor partidului privind îmbunătățirea activității politico-educative, formarea conștiinței socialiste care să devină o uriașă forță în înfăptuirea programului general de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

DIN CUVÎNTAREA ROSTITĂ DE TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU ÎN ÎNCHEIEREA LUCRĂRILOR PLENAREI

...Realizarea măreţului program de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate — în care se cuprinde şi educaţia socialistă — cere ridicarea continuă a rolului politic conducător al partidului, a rolului statului nostru socialist.

În acelaşi timp, trebuie să avem în vedere că făurirea şi perfecţionarea orînduirii noi, socialiste nu poate fi decît opera clasei muncitoare, a ţărănimii, a intelectualităţii, a tuturor oamenilor muncii fără deosebire de naţionalitate. Trebuie să acţionăm pentru dezvoltarea trăsăturilor socialiste în activitatea noastră, a umanismului socialist; să facem din zicala românească „a fi om de omenie" o zicală nouă: „a fi comunist de omenie".

Trebuie să acţionăm cu mai multă hotărîre pentru a imprima un spirit nou în munca şi activitatea noastră. Să nu uităm că a fi comunist înseamnă să fii şi puţin idealist — desigur, nu în sensul concepţiei idealiste, ci în sensul unui anumit romantism revoluţionar, cum îl numeam noi pe timpuri; cîteodată îl combăteam — dar greşit, după părerea mea — pentru că fără a te dărui intereselor clasei muncitoare, fără a avea o viziune largă, a visa despre ceea ce trebuie să devină comunismul nu poţi fi un revoluţionar, nu poţi fi un comunist...

...S-a amintit în plenară că unii dintre tovarăşi se supără dacă într-o poezie sau într-o carte se arată că un activist de partid sau de stat comite abateri sau greşeli, sau are o comportare necorespunzătoare în societate. De ce să ne supărăm, dacă există într-adevăr asemenea oameni? Oare literatura nu poate vorbi de această realitate? Oare, scriind despre aceste lucruri, jigneşti pe activişti? Nu. Cel care jigneşte nu este, în acest caz, scriitorul sau poetul respectiv ci însuşi activistul care are asemenea comportări; el înjoseşte numele de activist de partid şi de stat! Este adevărat că nu aceasta caracterizează pe activiştii noştri de partid şi de stat, că aproape în totalitatea lor aduc o mare contribuţie la progresul şi înflorirea societăţii noastre, că cei mai mulţi au o atitudine înaintată în viaţa socială şi personală, în comportamentul lor general, sînt model de abnegaţie în muncă, de dăruire pentru cauza socialismului, de corectitudine morală. Dar, din păcate, mai avem şi oameni cu deficienţele despre care am vorbit mai înainte. Eu cred că nu e nimic rău că scriitorii noştri abordează şi asemenea probleme etice în poezii, nuvele sau piese de teatru, redînd fapte reale, criticînd şi ajutînd la lichidarea unor manifestări negative. Aşa cum cred, de asemenea, că este bine ca literatura şi arta noastră să evidenţieze şi pe activistul care îşi pune energia, priceperea şi munca în slujba cauzei partidului, a bunăstării şi fericirii poporului...

...Fiecare dintre noi trebuie să înţeleagă că numai ridicîndu-şi nivelul de cunoştinţe politice, ideologice, culturale, de conducere a societăţii va putea îndeplini în mai bune condiţii sarcinile ce i se încredinţează. Să avem permanent în vedere că numai aplicînd consecvent principiul muncii colective şi dezvoltînd democraţia de partid vom asigura realizarea cu succes a marilor obiective pe care ni le propunem. Nu trebuie să uităm nici un moment că orice personalitate se poate afirma numai în strînsă legătură cu partidul şi poporul, numai înfăptuind politica partidului şi numai acţionînd în concordanţă cu interesele naţiunii noastre socialiste.

Desigur, partidul nu este o noţiune abstractă. El este format din oameni, şi de felul cum muncesc şi se comportă membrii săi depinde şi felul de a fi al partidului. De aceea este necesar să îmbinăm cît

mai just în activitatea noastră munca colectivă cu creşterea rolului fiecărui activist de partid în parte, a răspunderii sale, deoarece prestigiul fiecăruia nu poate fi decît rezultatul muncii sale pentru realizarea în viaţă a politicii partidului şi statului nostru.

În ce mă priveşte, asigur plenara, întregul partid şi popor că voi face totul pentru a mă achita cît mai bine de sarcinile încredinţate, pentru a contribui din plin la realizarea programului elaborat de Congresul al X-lea, pentru bunăstarea naţiunii noastre, pentru socialism şi comunism.

Să ne luăm cu toţii angajamentul că ne vom face datoria în faţa partidului şi poporului !..

Din cuvîntul tovarăşului Dumitru Popescu

Stimaţi tovarăşi,

Expunerea făcută de tovarăşul Nicolae Ceauşescu în faţa plenarei actuale ne-a deschis, la capătul confruntărilor şi investigaţiilor ultimelor luni, panorama extraordinar de amplă, de cuprinzătoare, de diversă şi fin nuanţată a vieţii interioare a societăţii româneşti contemporane, a proceselor care se produc în conştiinţa socială, precum şi a direcţiilor şi modalităţilor de dirijare în continuare a transformării revoluţionare a omului.

Asemenea probleme pot fi puse în faţa societăţii cînd ea a ajuns la o anumită înălţime morală, la o anumită maturitate, la o adîncă conştiinţă a valorii sale şi a posibilităţilor sale. La această înălţime se află astăzi poporul român, ca urmare a neobositei munci revoluţionare de o jumătate de secol a partidului comunist.

Trăim, cred, unul din marile momente ale istoriei naţionale, una din acele clipe revelatoare care galvanizează existenţa unei întregi generaţii şi care au o înrîurire radicală şi îndelungată asupra viitorului. Pentru că astăzi, în blocul de marmură preţioasă, dar încă insuficient prelucrată, a socialismului, s-au trasat contururile grandioasei statui vii a omului superior de mîine. Avem încă mult de cioplit, de modelat trăsături şi expresii, de şlefuit nuanţe ale acestui portret — dar cît e de frumoasă şi de nobilă această muncă ! Unii poate, aiurea, vor privi cu neîncredere, cu ironie şi blazare această temerară încercare a comuniştilor români. Dar dacă vom reuşi, şi fără îndoială că vom reuşi, prin noi şi prin urmaşii noştri, vom fi săvîrşit cea mai mare capodoperă socială a tuturor timpurilor.

Esenţa oricărei metamorfoze spirituale pozitive, şi cu atît mai mult a celei comuniste, este înţelegerea, cunoaşterea. Activitatea pe care ne-o propunem va determina, în primul rînd, un salt al poporului pe tărîmul cunoaşterii. Al cunoaşterii ştiinţei actuale — în absenţa căreia orice om se găseşte, măcar pe un plan al existenţei sale, cu multe decenii în urmă. Ştiinţa modernă a schimbat radical reprezentările despre univers, despre natură, despre materie, despre viaţă ; fără înţelegerea acestora, filozofia noastră riscă să rămînă debilă, schematică, anacronică, neputincioasă să ne racordeze la lungimea de undă a gîndirii avansate a epocii. De aceea, consider de cea mai mare importanţă propunerile tovarăşului Ceauşescu privitor la o nouă organizare a explicării ştiinţei în masele populare din ţara noastră.

Cu aceeaşi stringenţă se pune problema ridicării gradului de cunoaştere filozofică a socialismului de către oameni. Socialismul este o lume infinită de acte umane, de raporturi sociale, de fapte, de atitudini şi reacţii, de opţiuni morale concrete. Sîntem departe de a fi pus acest univers clocotitor şi pasionant sub lupa observaţiei filozofice, pentru a explica semnificaţia, resorturile intime care declanşează toate aceste realităţi, pentru a detecta care din ele sînt de esenţă autentic socialistă şi care nu, pentru a înfăţişa expresiv şi convingător bogata galerie de tipuri umane noi, identificînd totodată tipurile anacronice ce trebuie supuse dispreţului, ironiei sau indignării publice. Ne întîlnim încă frecvent cu generalităţi exprimate într-o terminologie contorsionată, prolixă, aşa-zis profesională — reminiscenţă a ermetismului vechilor sisteme filozofice de cabinet, a tipului de filozofie de castă.

Cred că în socialism filozofia trebuie să devină o ştiinţă de masă. Renunţînd la orice pretenţii aristocratice, ea trebuie să se transforme într-o disciplină democratică, de largă circulaţie, într-un instrument de cunoaştere şi auto-

cunoaștere a întregului popor. Multe din lucrările filozofice nu prezintă interes, nu au ecou în public pentru că conținutul lor de observație și reflecție socială actuală este foarte inconsistent.

Unii se întreabă : ce să mai aducem nou în materialismul dialectic și istoric ? Iată ce : confruntarea și înfruntarea omului cu sine însuși — una dintre cele mai spectaculoase și mai dramatice bătălii care se dă aici, în această țară, sub ochii noștri. Dacă absentează de pe acest front, filozofia își semnează actul de condamnare.

Critica *faptelor* dăunătoare sau reprobabile este și va fi în continuare bună, dar și mai necesară este critica *raționamentelor* care le generează, a izvorului lor de gîndire viciat, a mentalităților și principiilor retrograde care le guvernează. La acest nivel arareori se ridică publicistica noastră, radio-televiziunea, lucrările filozofice. De altfel, același tratament au adesea și faptele meritorii — ele sînt văduvite de relevarea mobilului intim care le justifică, și care exprimă noul socialist în conștiință. Ne oprim, de multe ori, în general în munca educativă, la opoziția dintre *fapte* și nu la aceea dintre *moduri de gîndire,* dintre principii morale și filozofice. Este astăzi un oarecare divorț între factologia lipsită de idei a ziaristicii și ideile nederivate din fapte ale filozofiei. Investigația filozofică militantă concretă este cu atît mai necesară, cu cît uneori vechiul și noul se împletesc în aceeași conștiință — oamenii neîmpărțindu-se net în două categorii distincte, între buni și răi, între educați și needucați. Cum conviețuiesc, cum se resping sau cum se influențează reciproc aceste tendințe în conștiința omului care se transformă, adică în conștiința fiecăruia dintre noi, iată teme de cel mai stringent interes uman pentru cercetarea filozofică, pentru publicistica noastră, pentru televiziune, pentru literatură și artă, pentru întreaga activitate educativă...

Stimați tovarăși,

Profundele conflicte etice, de mentalitate, de spirit, care se produc între oameni și în oameni în această dinamică epocă revoluționară pe care o parcurgem reprezintă cea mai originală și mai generoasă scenă de viață care s-a deschis vreodată în fața literaturii și artei. Există astăzi, se știe, la creatorii de frumos, o adevărată sete de modernitate. În bună măsură ea este de înțeles. Ultimele decenii au răscolit atît de adînc lumea, încît este întru totul firesc să dorești să trăiești în pas cu epoca.

Dar obiectul artei este și va rămîne omul. Or, fenomenele cele mai noi, cele mai moderne și mai pregnante, pe plan spiritual, în lumea contemporană, le evidențiază socialismul. Ce poate fi mai grandios și mai ispititor pentru un artist decît spectacolul oferit de revoluția conștiinței umane ? Comunicînd lumii această experiență omenească fără precedent, literatura și arta societății socialiste se pot plasa în mod indubitabil *în avangarda* creației estetice universale. În paranteză fie spus, am putea fi foarte mulțumiți dacă arta noastră nouă ar ocupa în lume locul pe care îl ocupă economia românească, prin ritmul ei înalt, și, mai ales, politica externă, socialistă, dinamică și profund rațională, închinată colaborării și păcii, sprijinirii noului în lume, pe care o promovează partidul și guvernul român și care stîrnește atîta interes, atîta simpatie și admirație pe toate continentele.

Nu este oare paradoxal să fie considerat „de avangardă" curentul artistic care înfățișează convulsiile unei lumi muribunde, arta care glorifică oboseala, disperarea, criza morală a clasei istorice condamnată, arta viciată ea însăși de acest climat spiritual și care prezintă simptomele unei boli incurabile, ale agoniei, drept ale vieții ? De ce nu se impune în avangardă arta care dezvăluie nașterea lumii noi, dominată și de durerile facerii, dar și de marea, sfînta emoție a zămislirii ? Este oare mai pasionant apusul plumburiu de iarnă decît răsăritul scînteietor al zilei de primăvară ? Întunericul decît lumina ? Evident, nu ! Atunci ?

Nu cumva, o dată cu lepădarea unor noțiuni teoretice care învederau înțelegerea dogmatică, constrîngătoare a sensului de artă realistă, unii au lepădat și interesul pentru realitatea socialistă ? De ce să nu spunem deschis, într-adevăr, unii tovarăși s-au lăsat fascinați de așazisa noutate a culturii care clamează destinul trist al lumii vechi. Iar ceea ce este cu adevărat nou în viața noastră s-au grăbit să-l catalogheze ca învechit, confundîndu-l cu ceea ce era depășit în accepțiunea veche a unei noțiuni. Dar oare cînd constatăm că un fenomen este interpretat greșit, ne mulțumim să modificăm cuvîntul care îl definește, nu schimbăm în primul rînd fondul interpretării ? În cazul nostru, se pare că s-a schimbat o interpretare greșită cu alta la fel de greșită. Redarea simplistă, schematică a socialismului — deci pînă la urmă nerealistă — a fost înlocuită de către unii printr-o „complexitate" inventată, artificială, nebuloasă — tendință care are tot atît de puțin comun cu realismul ca și prima, dezavuată la timpul său. Am greșit lăsînd să plutească asemenea confuzii în viața noastră culturală. Am greșit — și aici îmi fac o gravă vină proprie — neorganizînd dezbaterea aprofundată a acestor noțiuni și tendințe, neelucidînd confuziile de fond, de pe pozițiile filozofiei noastre materialist-dialectice. Și dacă e să fim sinceri cu noi înșine, trebuie să recunoaștem că nu am făcut-o așa cum trebuia dintr-un spirit de comoditate ideologică, dintr-o pornire, conștientă sau nu, de eludare a dificultăților pe care le implică înfruntările teoretice complicate.

Nu vreau să minimalizez succesele reale ale creației literar-artistice ale ultimilor ani, atît de fertili în întreaga noastră viață socială, dar cred că nu trebuie minimalizat nici tributul plătit de unii tovarăși confuziilor. Și mai ales

nu trebuie minimalizată acea ruptură dintre artist și viață despre care, atît de mișcător, și cu atîta amară sinceritate, a vorbit ieri aici tovarășul Zaharia Stancu.

Cred că expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu dă, într-un mod complex, esențial și extrem de stimulator, imaginea exactă a funcției de uriașă importanță socială pe care o are arta în orînduirea noastră, și anume aceea de tribună de luptă în înfruntarea dintre nou și vechi, în transformarea revoluționară a societății, în perfecționarea socialismului. O asemenea definire nu numai că nu exprimă intenția sau posibilitatea vreunei îngrădiri a perimetrului de manifestare a creatorului, vreun îndemn spre închistare sau timorare, ci, dimpotrivă, reprezintă în esență o extindere a însuși conceptului de democrație socialistă, în care literatura și arta sînt înglobate ca factori de opinie publică, de participare la dezbaterea critică de idei a cetății, la asanarea morală a societății, la defrișarea viitorului nostru socialist și comunist.

O asemenea misiune este însă incompatibilă cu calificarea artei ca „joc gratuit al fanteziei" ce se mai vehiculează pe la periferia lumii noastre artistice. Cît de straniu și trist sună o asemenea profesiune de credință ! Pe o planetă sfîșiată de cumplite drame umane, într-o epocă a celor mai grave încleștări sociale, în care cohorte nesfîrșite de oameni se aruncă în luptă, uneori cu prețul vieții, pentru idealul libertății, egalității și dreptății, într-o societate ca a noastră care muncește din răsputeri pentru a se autodepăși pe toate planurile — este posibil ca artistul să se lase pradă „jocului gratuit al fanteziei" ? Aceasta nu poate fi decît lașitate sau egoism exacerbat. M-am referit la această „teorie" nu pentru că ea ar avea o răspîndire cît de cît notabilă — se știe că veritabilii noștri oameni de cultură sînt adînc pătrunși de răspunderea scrisului lor, a artei lor — ci numai pentru a releva poziții de o mare precaritate ideologică în viața noastră spirituală, care nu trebuie numai persiflate, ci combătute cu toată seriozitatea.

Definirea clară în această plenară a rolului militant al literaturii și artei are o uriașă importanță principială pentru creatorii din țara noastră. Aceasta este de natură să-i ferească și de idealism și de negativism, să-i ajute să adopte o poziție cu adevărat dialectică față de realitățile noastre sociale, să ridice atît nivelul combativității, cît și spiritul tonic, mobilizator al operelor lor. Și trebuie să spunem, aceasta îi va ajuta și pe îndrumătorii culturali să adopte o atitudine de adevărată receptivitate principială față de îndrăzneala creatoare militantă a oamenilor de artă, față de arta mare, oricît de complicată ar fi ea.

De pe pozițiile socialismului, literatura și arta sînt chemate să biciuiască tot ceea ce se opune socialismului — iată cum cred că trebuie să înțelegem cu toții chintesența concepției estetice cu adevărat avansate a partidului nostru.

Comitetului Central al P. C. R.
Tovarășului Nicolae Ceaușescu

Compozitorii și muzicologii, comuniștii din Uniunea Compozitorilor, urmărind cu profund interes lucrările recentei Plenare a C.C. al P.C.R., ne exprimăm deplinul atașament față de politica internă și externă a Partidului și considerăm măsurile cuprinse în Documentul adoptat drept programul fundamental al activității pe care o desfășurăm ca oameni de cultură, militanți pentru educația maselor în spiritul umanismului socialist și al patriotismului.

Însuflețiți de chemările adresate creatorilor de artă, de Dumneavoastră, iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, ne angajăm să consacrăm întreaga noastră pasiune și putere de muncă, întregul nostru devotament, ridicării culturii socialiste pe noi trepte, demne de marile înfăptuiri obținute de poporul român sub conducerea fermă și înțeleaptă a Partidului.

Ne străduim să realizăm noi creații în genul operei, baletului, operetei, muzicii simfonice și de cameră, muzicii cu program, cîntecului de masă, muzicii ușoare, capabile să dobîndească o largă rezonanță în sensibilitatea contemporanilor, să realizăm Imnul de Stat, să dăm un avînt sporit acțiunilor de cunoaștere a vieții și activității oamenilor muncii, să răspundem mai bine cerințelor spirituale ale poporului, contribuind astfel la nobila operă de edificare în patria noastră a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România

Libertatea de creaţie şi responsabilitatea socială a compozitorului

de ZENO VANCEA

Referatul de faţă reprezentînd o încercare de a analiza, în lumina învăţăturii marxist-leniniste, problema libertăţii creaţiei şi responsabilitatea socială a omului de artă în domeniul muzicii, cred că este necesar a se porni de la specificul muzicii ca artă a sunetelor organizate. După cum se arată în *Bazele esteticii marxist-leniniste* (Ed. Politică, Buc. 1961, pag. 544), *„Spre deosebire de alte arte, ca de pildă literatura, pictura sau teatrul, muzica are un limbaj profund specific"* şi mai departe : ...*„specificul, unic în felul său pe care îl are muzica în comparaţie cu celelalte arte constă în faptul că, năzuind ca şi orice artă, să cuprindă realitatea cît mai larg şi mai multilateral şi totodată să-i dea o apreciere din punct de vedere estetic, ea realizează acest lucru adresîndu-se nemijlocit conţinutului spiritual al emoţiilor omeneşti pe care, cu o forţă neobişnuită, le activizează la ascultători"*.

Cu alte cuvinte, specificul muzicii constă în faptul că este o artă care reflectă mai mult şi mai nemijlocit decît celelalte arte o realitate *interioară*, opera muzicală fiind expresia unor stări emoţionale născute în contact cu lumea înconjurătoare.

Uneori actul de creaţie este declanşat în mod direct de un impuls venit dinafară : acesta era, de pildă, cazul improvizaţiilor la pian ale lui Beethoven, care au uimit şi au impresionat pe contemporanii compozitorului, ideile muzicale izvorîte din momentul inspiraţiei servindu-i apoi ca material brut pentru sonatele sale. Nu totdeauna poate fi stabilită însă o legătură directă între conţinutul unei compoziţii şi sursa de inspiraţie, conţinutul emoţional al compoziţiei izvorînd adeseori din *memoria afectivă* în care se sedimentează trăirile unui compozitor.

Aceasta explică şi de ce conţinutul afectiv al unei lucrări de mai mare amploare rămîne în esenţă acelaşi chiar în cazul cînd elaborarea ei necesită mai mulţi ani. Datorită caracterului predominant emoţional al artei muzicale, unii copii cu un talent precoce, conduşi numai de instinct, reuşesc să creeze încă de la o vîrstă fragedă mici piese muzicale, care, deşi naive, posedă certe calităţi artistice, cum erau de pildă compoziţiile timpurii ale lui Mozart, Enescu şi ale altor copii geniali.

Se mai poate afirma că, sub aspectul caracterului specific al muzicii ca limbaj al sentimentelor, între cîntecul din fluier al păstorului sau cîntecul de dor al unui flăcău de la ţară — „eu nu cînt că ştiu cînta, ci mă doare inima" — şi între creaţia unui compozitor de profesie nu există deosebire decît în ceea ce priveşte complexitatea mijloacelor de expresie. George Enescu spunea odată că în compoziţiile sale el nu a făcut altceva decît să tălmăcească ceea ce auzea cîntîndu-i în inimă.

Cum însă compozitorul nu trăieşte în afara societăţii şi cîntecul său nu este un monolog creat doar pentru propria desfătare, ci printr-o necesitate firească el simte nevoia de a se adresa semenilor, creaţia sa constituie un mijloc de comunicare, iar după cum spunea Musorgski, şi un mijloc de comunicare între oameni. Cuvintele scrise de Beethoven pe o partitură a sa : „De la inimă la inimă spre mai bine" constituie una din miile de dovezi existente în lumea muzicii în privinţa intenţiei deliberate a artiştilor de a stabili o legătură între ei şi societate.

Pentru ca exteriorizarea prin muzică a stărilor emoţionale să nu devină un produs anarhic, o aglomerare haotică de sunete, compozitorul trebuie să le organizeze după anumite principii şi legi.

Muzica fiind un limbaj care a evoluat de la formele cele mai simple la altele din ce în ce mai complexe, muzica trecînd deci prin diferite faze de dezvoltare, compozitorul este legat de acea treaptă de dezvoltare, la care arta muzicală a ajuns în timpul activităţii sale creatoare, el fiind nevoit de a ţine seama şi de canoanele estetice ale epocii sale.

Compozitorul poate îmbogăţi mijloacele de expresie moştenite de la antecesorii săi, el poate adăuga acestora altele noi, poate contribui într-o anumită măsură la modificarea canoanelor estetice ale timpului său, dar numai pe baza unei anumite legităţi, numai pe baza logicei ce guvernează orice manifestare spirituală organizată.

Respectarea legităţilor ce stau la baza unei opere muzicale impune deci compozitorului anumite limite ; în acelaşi timp însă, în cadrul posibilităţilor de realizare, oferite de gradul de dezvoltare al artei muzicale, precum şi al concepţiilor estetice din timpul său, compozitorul are libertatea de a alege acele mijloace pe care el le consideră că sînt cele mai potrivite pentru realizarea operei sale.

După cum se ştie, în domeniul artei muzicale procesul de îmbogăţire a mijloacelor de expresie este legat de însuşi procesul de dezvoltare a societăţii, de continua lărgire a sferei de gîndire şi de simţire a acesteia. Compozitorii sensibili faţă de aspiraţiile spirituale ale epocii lor, exprimîndu-se pe ei, exprimă în acelaşi timp prin opera lor şi atitudinea, reacţiile emoţionale ale societăţii faţă de marile probleme ale existenţei. Dar, aşa cum spun Marx şi Engels în *Ideologia germană* (pag. 35—37), *„Forţa spirituală dominantă aparţine în fiecare epocă clasei care este forţa dominantă materială a societăţii"*.

În domeniul artei sonore, este mult mai dificil ca în alte arte de a stabili modul în care în

diferitele perioade ale istoriei muzicii forța spirituală și-a exercitat influența ei asupra conținutului și formei respectivei creații.

O scurtă trecere în revistă a principalelor perioade stilistice ale istoriei muzicii mi se pare instructivă din punctul de vedere al relațiilor compozitorului cu societatea timpului său.

Primele manifestări de muzică cultă europeană, creații ale unor compozitori de profesie, au aparținut muzicii religioase, cea laică s-a emancipat treptat de sub tutela bisericii. Potrivit rolului pe care îl aveau cîntările bisericești, de a contribui la adîncirea evlaviei credincioșilor, compozitorii, chiar și cei mai mari ca de pildă Palestrina, Orlando di Lasso, au fost nevoiți să respecte canoanele estetice impuse de biserică, adoptînd un mod de exprimare din care erau cu totul excluse elementele individualiste. Pe vremea aceluiași Palestrina însă, muzica laică ce înflorea în ambianța curților princiare se distingea printr-o notă accentuat personală, ca expresie a individualismului Renașterii. Limbajul armonic al madrigalelor unui Gesualdo, Monteverdi și ale altor compozitori, de o revoluționară noutate față de acel al muzicii religioase, anticipează nu numai pe Wagner dar pînă și pe reprezentanții expresionismului de la începutul veacului XX.

În perioada ce urmează Renașterii, în Baroc, cînd compozitorii se află încă în majoritatea cazurilor în serviciul unei curți princiare sau al unui senior feudal, clasa aristocratică fiind consumatoarea principală a artei muzicale, o anumită notă elevată, tonul festiv, tendința spre grandios și monumentalitatea formei, sînt cîteva din trăsăturile caracteristice ale artei muzicale. Dar pe lîngă aceste trăsături comune întregii creații din Baroc, au existat și largi posibilități de diferențiere între operele muzicale ale compozitorilor ; aceasta o dovedește de pildă arta celor doi maeștri de vîrf ai epocii, Bach și Händel. Ambii mînuiesc cu o suverană măiestrie stilul epocii, polifonia, ambii își exprimă trăirile prin limbajul propriu vremii lor, dar în timp ce muzica lui Bach, fire înclinată spre introspecție și transcendental, este expresia unui ins frămîntat de marile probleme ale existenței umane, Händel, receptiv față de toate impresiile dinafară, redă cu deosebită preferință laturile însorite ale vieții.

Forma de exprimare muzicală a epocii următoare, aceea a clasicismului, arată o fundamentală schimbare, polifonia fiind înlocuită cu omofonia armonică, schimbare determinată de dezvoltarea generală a simțului armonic. În ceea ce privește însă alegerea mijloacelor armonice pentru exprimarea unui anumit conținut, compozitorii au fost desigur influențați de sensibilitatea și gustul muzical al timpului.

În legătură cu situația artei în orînduirea burgheză, în *Estetica Marxist-Leninistă* se arată că : *„în lumea capitalistă artiștii nu sînt reprezentanți ai clasei dominante. Ei formează într-o măsură mai mare ca oricînd o pătură socială deosebită a intelectualității artistice, recrutate din cele mai diferite grupuri sociale“.*

Analizînd creația muzicală a societății capitaliste din secolele XIX-XX, vom putea constata că, deși individualismul burghez a avut o indiscutabilă înrîurire asupra creației muzicale, manifestîndu-se atît în conținut cît și în extrordinara diversitate de stiluri cu o accentuată notă personală, fenomen necunoscut pînă atunci în istoria muzicii, compozitorii se simțeau de fapt străini de idealurile artistice ale societății în care trăiau. Aceasta explică și apariția „artei pentru artă“, a muzicii cu un caracter tot mai esoteric, destinată unei elite, unui cerc restrîns de inițiați.

O dată cu constituirea țărilor socialiste, compozitorilor li s-a pus pentru prima dată în istorie problema unei relații artistice multilaterale cu masa oamenilor muncii și în același timp și marea problemă a găsirii celor mai potrivite forme de comunicare artistică cu masele.

Există desigur, și au existat și în trecut în țările capitaliste, compozitori pasionați de problema educației artistice a maselor, cum a fost de pildă Gustave Charpentier, fondator la Paris al primului Conservator muncitoresc din lume, sau Hans Eisler și Paul Dessau, care au scris încă cu mulți ani în urmă un număr considerabil de lucrări — songuri și piese corale pentru muncitorii din Germania — opera lor fiind continuată abia după constituirea Republicii Democrate Germane.

În cadrul concepției proletcultiste, unii împărtășeau convingerea că o lucrare muzicală de factură oricît de complexă, devine, grație genialității ei reale sau presupuse, — în paranteză fiind spus că genialitatea se confunda adeseori cu academismul, — dintr-o dată accesibilă oricui. Experiența a infirmat categoric această părere, dovedindu-se că, așa cum a spus Marx : *„Abia muzica trezește simțul muzical al omului“*, și *„Cea mai frumoasă muzică nu are sens pentru urechea nemuzicală“ (Manuscrise economico-filozofice,* pag. 119—121).

Pentru a nu oferi maselor numai produse muzicale de genuri minore și pentru a le deschide larg porțile spre domeniile vaste ale culturii universale și naționale, făcîndu-i beneficiari ai artei mari, este nevoie de conjugarea tuturor forțelor active pe tărîmul educației cultural-artistice a maselor. Saltul calitativ de la starea actuală la un nivel mai înalt de cultură muzicală va fi realizat atunci cînd oamenii muncii vor veni în număr cît mai mare în sălile de concert și cînd cei mai mulți dintre ascultătorii emisiunilor radiofonice și televizate vor urmări cu interes executarea unei simfonii de Beethoven sau a unui alt compozitor, reprezentant al culturii universale sau naționale.

Dar pentru a ajunge aici, este nevoie de timp și trebuie depuse eforturi concentrate. Este indiscutabil că în afară de conținut, o altă problemă importantă a creației muzicale socialiste o constituie și limbajul ei.

Continuînd tradiția făuritorilor școlii noastre naționale, lucrările create după Eliberare au în multe cazuri o caracteristică notă folclorică. Pe lîngă astfel de lucrări au apărut și altele în care, în urma stilizării personale și a transfigurării substanței muzicale populare, originea folclorică este mai puțin sesizabilă. Mai mulți dintre compozitori și-au afirmat personalitatea artistică cu ajutorul unui limbaj muzical de orientare universalistă. Dar toate aceste lucrări sînt caracterizate prin legătura lor organică cu nobila tradiție a muzicii ca artă eminamente expresivă.

În ultimii zece ani au apărut însă și la noi lucrări izvorîte din alte concepții estetice, urmărind realizarea frumosului artistic nu printr-un bogat conținut emoțional ci prin organizarea materiei sonore pe baza anumitor principii matematice. Muzica avangardistă urmărește înlocuirea celor cinci componente ale muzicii tradiționale : melodie, ritm, culoare, armonie, polifonie, fie numai cu ritmul, fie numai cu un joc gratuit de timbre. Exegeții avangardismului afirmă că în epoca noastră de înaltă civilizație tehnică, numai o astfel de muzică în care sînt incluse și zgomote, corespunde sensibilității omului contemporan. Or, este evident că împotriva pericolului unei tot mai accentuate mecanizări a vieții, muzica înzestrată cu o puternică forță expresivă constituie cel mai bun antidot.

Cu toate că un număr considerabil de astfel de lucrări dovedesc talent și că unele din ele au obținut succese în străinătate, este clar că astfel de lucrări, oricît de interesante ar fi sub aspectul tehnic pentru un specialist, fiind lipsite de un mesaj umanist, nu pot avea decît un rol periferic în cultura noastră socialistă. Manifestare a crizei politice, economice, morale și culturale a lumii capitaliste, muzica avangardistă rămîne un fenomen străin de cultura socialistă, neputînd fi expresia aspirațiilor spirituale ale noii societăți.

Muzica în sine, neînsoțită de text, nu poate desigur răspîndi idei antisociale sau potrivnice moralei ; dar înlocuirea melodiei expresive, de nobilă și generoasă inspirație cu efecte senzoriale, ca în creațiile avangardiste, răpește muzicii posibilitatea de a contribui la „înnobilarea sufletului omenesc", ceea ce constituie, după cum spunea George Enescu, una din virtuțile principale ale artei muzicale.

În opera de educare cultural-artistică a maselor de oameni ai muncii, de formare spirituală a noilor generații, calitatea de a mișca și înălța pe ascultători reprezintă unul din comandamentele majore ale artei muzicale. În introducerea expunerii noastre am arătat că muzica reflectă o realitate interioară dar că aceasta fiind reacția emoțională a compozitorilor față de realitatea obiectivă, din cauza unor deosebiri de temperament și de sensibilitate ei vor reda diferit realitatea obiectivă în creația lor muzicală. Astfel, în timp ce unele din lucrările muzicale vor fi pătrunse de patos revoluționar, altele, sub impresia aceleiași realități vor avea un caracter mai mult liric.

Dacă față de poezie, muzica are dezavantajul de a nu putea exprima idei, concepte, ea are în schimb posibilitatea de a reda o gamă mult mai largă de sentimente, un mesaj intraductibil în cuvinte. Aceasta este ceea ce îi conferă tocmai caracterul ei specific. Limitînd conținutul emoțional al muzicii numai la redarea zonelor luminoase ale existenței, la festiv, la decorativ, la tălmăcirea doar a bucuriei, la prezentarea unilaterală a vieții, excluzînd din muzică reveria, meditația, nostalgia și chiar sentimentul durerii, ar însemna să sărăcim muzica, să diminuăm forța ei expresivă.

În concluzia expunerii noastre, putem afirma că de la cîntecul popular pînă la simfonie, muzica nu capătă sens decît prin organizarea ei în formă. Abia prin formă, ea devine limbajul inteligibil al emoțiilor, mijloc de comunicare și de cunoaștere. Or, este evident că organizare înseamnă selecție, alegerea celor mai potrivite combinații sonore, ceea ce în mod evident reprezintă o îngrădire. Artistul se adresează prin opera sa semenilor săi, cu intenția de a îmbogăți viața lor sufletească. Dar aceasta nu devine posibil decît cu ajutorul unor modalități de exprimare muzicală inteligibile și altora. Ceea ce desigur, într-un alt fel decît acela al respectării legilor de organizare a sunetelor, înseamnă înțelegerea necesității.

În orînduirea noastră, opera de artă încetează de a mai fi, ca în capitalism, o „marfă" pe care compozitorul o valorifică pentru a-și asigura existența. Ea devine expresia solidarității depline a artistului cu colectivitatea creatoare de bunuri materiale și spirituale, societatea socialistă oferindu-i largi posibilități de dezvoltare a personalității sale umane și artistice. Din adeziunea compozitorului la idealurile societății, din identificarea sa cu marile țeluri de care ea este animată, izvorăște și responsabilitatea liber consimțită a artistului, dorința sa de a îmbogăți patrimoniul cultural-artistic al colectivității cu creații care, înfrumusețînd viața oamenilor, pot contribui la intensificarea elanului creator al societății noastre socialiste.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Compozitori şi muzicologi în oraşul şi judeţul Constanţa

În contextul unor tot mai frecvente contacte cu lumea celor ce muncesc în fabrici, uzine şi şantiere, Uniunea compozitorilor a organizat între 22 şi 25 octombrie, la invitaţia organelor de partid şi administrative ale judeţului Constanţa, o vizită de lucru în Dobrogea, cu scopul de a lega un dialog util cu oamenii muncii, în cadrul manifestărilor de artă şi cultură „Pontica" din acest an.

Un grup de compozitori şi muzicologi, în frunte cu Ion Dumitrescu, Preşedintele Uniunii Compozitorilor a participat la o serie de discuţii cu angajaţii unor întreprinderi productive din Constanţa, care au pregătit muzicienilor o primire plină de căldură şi de cele mai delicate atenţii, demonstrînd prin luările lor de cuvînt, prin întrebările puse compozitorilor, muzicologilor şi criticilor prezenţi, nu numai un viu interes pentru diversele genuri de muzică, ci şi o atitudine critică, o exigenţă sporită faţă de creaţia muzicală şi modurile difuzării ei în mase pe calea concertelor, emisiunilor radiotelevizate şi discului.

Îndeosebi muzica uşoară, de masă şi cea populară au constituit tema principală a dialogurilor avute în Fabrica integrată de lînă, pe Şantierul de reparaţii navale al portului Constanţa, cu muncitorii cooperatori din agricultură. Tineretul muncitor, cel mai receptiv la imperativele epocii noastre, a condamnat cu hotărîre acea creaţie de muzică uşoară care rămîne, prin tematica ei, periferică şi insignifiantă, un episod străin de preocupările intense, de viaţa reală a poporului muncitor, a tinerilor animaţi de idealurile construcţiei socialismului în ţara noastră.

Ce fel de cîntece dorim ? De ce nu există în creaţia din ultimii ani a compozitorilor de muzică uşoară şi cîntece de masă, piese dedicate diferitelor profesiuni, spre exemplu un cîntec al ţesătoarelor, unul al strungarilor, altul al brigăzilor de muncă patriotică sau al celor ce trudesc pe ogoarele ţării ? Unde sînt melodiile optimiste, antrenante, mobilizatoare, urzite pe subiecte inspirate de certitudinile şi virtuţile oamenilor de azi, a căror viaţă se caracterizează prin porniri generoase ? Sub imperiul acestor elanuri necurmate se pot naşte cîntece cu adevărat noi, care se integrează întru totul în dinamica socială a zilelor de azi şi răspund unor cerinţe reale ale maselor largi.

La monumentul de la Adamclisi

Iată motivele principale în jurul cărora au fost purtate dialoguri pasionante, menite să concentreze adevăruri demne de urmat de către compozitori. Scop al tuturor aspiraţiilor celor care, din rîndurile oamenilor muncii constănţeni, au luat cuvîntul în cadrul întîlnirilor cu muzicienii, a fost accesibilitatea muzicii de toate genurile, nu în sensul simplismului de limbaj folosit, ci în acela al sănătăţii şi vigoarei fruste a conţinutului şi mijloacelor de comunicare. „*Muzica e viaţa reală* — s-a spus în marea hală centrală a Şantierului de reparaţii navale a portului Constanţa. *Dorim ca ea să*

În comuna Ograda, la casa în care s-a născut Ionel Perlea

răsune într-un deplin sincronism cu preocupările, problemele, simțămintele noastre cele mai adînci și mai nobile ! Așteptăm ca artiștii noștri creatori să amplifice tot mai mult în rezonanța operelor lor, chiar cînd este vorba de un cîntec de masă sau de muzică ușoară, aspirațiile noastre cardinale, sentimentele și gîndurile care se situează la baza întregii noastre existențe și activități în orînduirea socialistă".

Sugestiile date și criticile aduse de cei ce muncesc, ca și exprimarea atît de clară de către ei a unor doleanțe întemeiate, privind creația și ancorarea ei fermă în ambianța realității înconjurătoare, au fost analizate într-o convorbire de lucru avută de grupul compozitorilor și muzicologilor cu tov. Vasile Vîlcu, prim-secretar al Comitetului județean P.C.R. — Constanța. S-au discutat perspectivele îmbogățirii și diversificării manifestărilor muzicale estivale din localitățile de pe litoral, ca și contribuția ce poate fi adusă de către compozitori în acest domeniu, unde mai sînt multe de făcut atît în ce privește sprijinirea turismului, cît și pentru satisfacerea cerințelor de artă ale oamenilor din Dobrogea. S-a conturat posibilitatea organizării unui festival anual de balet, gen agreat de marea masă a spectatorilor români și străini, în care arta coregrafică românească este capabilă să prezinte lucrări originale și din repertoriul universal la un înalt nivel al interpretării.

Vizita grupului de compozitori și muzicologi la Constanța și în Dobrogea s-a încheiat cu un popas făcut la Hîrșova, unde întinsele podgorii brumate de toamna înaintată erau pregătite, de echipe de muncitori specializați, pentru apropiata hibernare.

Creația noastră muzicală are de cîștigat în realism și adîncime de pe urma unor astfel de întîlniri cu oamenii muncii din diferite sectoare ale activităților productive și din regiunile variate ale țării. Ele dirijează atenția muzicienilor români spre adecvarea perfectă la problemele esențiale ale prezentului, spre realizarea unei desăvîrșite armonii între substanța socială și expresia artistică.

GEORGE SBÂRCEA

De vorbă cu W. Lutoslawski

Lutoslawski, considerat ca cel mai de seamă compozitor contemporan al Poloniei, are privilegiul de a i se fi recunoscut meritele încă în timpul vieţii. Există un consens unanim în această privinţă, iar împrejurarea că în afara graniţelor se bucură de acelaşi renume nu face decît să sporească stima de care este înconjurat în patria sa. Orice dicţionar muzical sau enciclopedic îi rînduieşte numele printre marii creatori ai vremurilor noastre, aşa cum şi unele monografii ce i-au fost consacrate de curînd : *Witold Lutoslawski, Materialy do monografii zestawil* (Materiale pentru o monografie) de Ştefan Jarocinski, Ed. Poloneză pentru muzică 1967 ; *Lutoslawski, editat de Ove Nordwall*, în limba engleză (1967) traducere din suedeză, Ed. Wilhelm Hansen, Stockholm. Ambele sînt mai de grabă culegeri de articole şi materiale, unele redactate chiar de către compozitor, care mînuieşte condeiul cu multă iscusinţă şi doreşte întotdeauna să se explice. Nu mai vorbim de numeroasele studii ce i s-au consacrat în revistele poloneze şi străine, cu privire la viaţa şi opera sa. În cunoscuta *Die Musik im Geschichte und Gegenwart*, un substanţial articol începe cu această afirmaţie categorică : „Lutoslawski este cel mai mare compozitor polonez".

Extrem de ocupat, itinerariile sale brăzdează întreaga lume. Pleacă fie singur, ca să asiste la concertele în care i se cîntă operele, fie întovărăşit de o orchestră poloneză, de preferinţă a Radiodifuziunii. În calitate de dirijor, imprimă orchestrelor pe care le conduce intenţiile sale cele mai subtile, adăogînd partiturii foarte minuţioase ceea ce poate nu reuşise să noteze. Toate festivalurile de muzică modernă îi solicită prezenţa, dar avalanşa de invitaţii nu îi îngăduie să fie în mod permanent ambasadorul propriei sale muzici.

Partiturile lui Lutosławski ! Deşi în ultimele două decenii, cînd s-a stabilizat la anumite mijloace de expresie, tinde spre o economie ce duce la extrema restrîngere a acestora, la un real rafinament în această economie, amintind cuvintele lui Busoni, care spusese că marii compozitori se pot exprima cu minimum de mijloace, totuşi partiturile sale sînt extrem de complexe. Există o mare deosebire între scriitura sa muzicală şi cea a marilor săi contemporani. Cînd la începutul acestui veac Schönberg a arătat scrierile sale muzicale lui Gustav Mahler, marele compozitor care în acelaşi timp era şi unul din cei mai de seamă dirijori ai lumii, s-a declarat incapabil să le citească. Iar Richard Strauss, pe care Schönberg îl rugase să-i dea concursul în vederea unor prime audiţii, l-a refuzat din aceleaşi motive. Toate textele muzicale alcătuite de marii creatori ai zilelor noastre sînt complicate, cu notaţii extrem de minuţioase, cu cerinţe acerbe de respectare a acestor notaţii. Chiar Enescu, dorind un anumit *rubato*, constrînge interpretul la o urmărire extrem de atentă a dozărilor excesiv de minuţioase. Strawinski, de care Lutoslawski se deosebeşte sub un anumit unghi de vedere în mod substanţial, ţinea ca litera textului muzical să fie respectată cu străşnicie, afirmînd că orice greşeală în interpretare se datoreşte numai unei neatente studieri a indicaţiilor textului. Să nu mai vorbim de Ravel, care afirmase în cel mai serios mod : „Eu nu am nevoie de interpreţi ! Să se observe indicaţiile mele cu strictețe ; aceasta e interpretarea ideală !". Chiar — ca în cazul lui Enescu — dacă interpretarea lasă impresia unui *rubato* dintre cele mai libere, un asemenea *tempo rubato*, în cadrul căruia orice abatere de la o ritmicitate inflexibilă este rodul unei subtile notaţii metronomice, un asemenea *rubato* nu este de fapt o colaborare cu interpretul ci, am putea spune, un „rubato controlat".

Expresia se poate aplica tuturor compozitorilor care îngrădesc cu cea mai mare străşnicie posibilităţile de interpretare. De la acest stadiu la acela de „aleatorism limitat" este o cale lungă. Muzica lui Chopin are de asemenea un caracter aleatoric, hazardul intervenind ori de cîte ori un interpret „alege" o soluţie în libertăţile sale, pe care le implică orice *tempo rubato*. „Colaborarea" compozitorului cu artistul interpret este destul de mare, dar nu în aşa măsură ca în cazul aleatorismului „limitat", pe care îl foloseşte Lutosławski. Să fie oare o replică pe care acest mare compozitor încearcă să o aducă rigidităţii interpretative, concepţie ce a dominat pînă nu de mult şi care stăruie încă — şi trebuie să stăruie — în interpretările marilor clasici şi romantici ?

Dar e greu de afirmat că Lutoslawski a dus o *luptă*, că a încercat să introducă în locul stricteţii interpretative, care găsise spre pildă în Toscanini un adept fără rezerve, interpretări cu un caracter aproximativ. Compozitorul stăpîneşte toate ipotezele, toate posibilităţile pe care le poate naşte un text în care şi-a făcut loc şi hazardul. De aceea, locul pe care l-a rezervat hazardului în compoziţiile din

ultimii 20 de ani fiind precumpănitor, am deschis îndelungata noastră convorbire cu această temă.

— *Între 1958 și 1961 am scris trei Postludii pentru orchestră. Numele pe care l-am dat acestor lucrări nu este nesemnificativ, deoarece încheie o perioadă. Postludiile pentru orchestră sînt ultimele mele compoziții în care nu introdusesem încă elementul hazardului. De atunci, acest element își găsește locul în toate lucrările și încă un loc deosebit de important. Apariția unui asemenea element nu este întîmplătoare iar rolul pe care acest element îl ocupă în creația respectivă poate determina și anumite concepții estetice și filozofice ale creatorului. Cea mai „radicală" poziție a unui compozitor care introduce hazardul ca element structural este ipoteza în care acesta determină pînă și forma lucrării. S-ar putea spune că în acest caz compozitorul ar fi inițiatorul unui „joc", care dotat cu o serie de „chance-operations" își urmează mai departe calea singur, foarte puține din rezultantele sonore putînd fi cunoscute anticipativ. O asemenea lucrare, avînd la bază o seamă de „chance-operations" nu ar putea în nici un caz conduce la lucrări de felul simfoniei a patra de Brahms... Și nici la o lucrare în stilul „neoclasic"... Asemenea „operațiuni" dau naștere la un anumit stil în care caracterul labil improvizatoric își găsește un mare loc. Consider o asemenea operațiune componistică drept tot ce poate exista mai radical, operațiune în care rezultatele nu sînt decît în foarte mică măsură previzibile. Se pare că o asemenea concepție rimează cu cuvintele lui John Cage, care ar putea fi desemnat ca „animator" al liniei prea cutezătoare adoptate: „Interpretarea unei compoziții care nu are determinanți nu poate fi considerată ca un obiect în timp". O asemenea muzică nu este, tot după expresia lui Cage, decît „ceea ce încă nu s-a întîmplat".*

— Dar acest arbitrar fără parametri nu este cîtuși de puțin în vederile dumneavoastră...

— *Nici ale altora. Iată ce spune cu malițiozitate Luigi Nono: „Tratarea hazardului ca bază a ceea ce „decide" un compozitor nu poate constitui decît metoda cuiva care se teme de propria sa hotărîre și de urmările unei asemenea libertăți de decizie". Boulez consideră o asemenea tendință ca o preferință pentru aleatorism, adică pentru dragostea de aproximații ce caracterizează o asemenea concepție, subliniind că maschează o slăbiciune în tehnica respectivului compozitor, reprezentînd în același timp și un mijloc de apărare împotriva asfixiei de care suferă invenția muzicală. Un muzician american, care citise cîteva răspunsuri din cadrul unui interviu ce-l acordasem ziarului „New York Times", îmi scria nu de mult că „muzica aleatorică reprezintă antiteza formei, reducerea muzicii la un corp sonor amorf, negarea creației artistice".*

Și totuși, de obicei se pune un semn de egalitate între aleatorism și numele dumneavoastră, care condamnați asemenea metode.

— *Nimic mai străin de mine decît să condamn o anumită metodă. Că nu intră în vederile mele, aceasta este cu totul altceva. A priori nu avem nimeni voie să ne pronunțăm. Ceea ce contează este opera însăși, indiferent de sistemele cu care a fost creată. Dacă rezistă, nu mai avem de ce să atacăm sistemul. Dar, din nenorocire nu rezistă în timp... Neavînd nici o valoare obiectivă, nu se pot emite judecăți asupra ei.*

Dacă mă rînduiesc printre adversarii unor opere în care hazardul este așezat la baza creației, apoi motivele mele sînt diferite de acelea exprimate de Luigi Nono. Nu mă interesează decît ceea ce pot crea eu personal, iar nu ceea ce este cu totul determinat de hazard. Eu caut prin întrebuințarea unor porțiuni limitate de aleatorism anumite efecte și nu suplinirea imaginației, a inspirației, care trebuie să stea la baza celor mai neînsemnate detalii ale unei lucrări muzicale. Aleatorismul „absolut" nu prezintă pentru metoda mea compozițională nici cel mai mic interes.

— Există și un aleatorism al formei...

— *...pe care îl resping cu aceeași fermitate. Am impresia că tendința de a lăsa libertate solistului să lege după bunul său plac diferitele fragmente ale unei opere nu reprezintă în ultimă analiză decît o teamă de repetări. Este ca atunci cînd un fabricant de jucării ar pune în vînzare elemente detașate ale unei clădiri miniaturale, pe care fantezia copiilor le asamblează după cele mai bizare criterii, fără a ține seama de unitatea operei de artă, unitate ce reprezintă un element de bază a oricărei opere ce își arogă o asemenea denumire. Ceea ce urmărește creatorul unor asemenea lucrări este ca niciodată o versiune să nu se asemene cu alta. Repetarea nu m-a supărat niciodată, dacă opera este de bună calitate. Pot asculta de ori cîte ori seria celor 24 de preludii de Chopin, fără ca să mă deranjeze cu ceva o asemenea repetare, dimpotrivă. Setea oricărui compozitor după noutate poate fi în alt mod satisfăcută decît prin aleatorismul formei, cu condiția să aibă el fantezie, invenție, curaj iar nu să lase pe seama hazardului ceea ce îi incumbă în primul rînd lui însuși.*

— Dar în concepția dumneavoastră, care vă folosiți de elementul hazard în lucrările pe care le-ați creat în ultimele două decenii, care sînt *limitele* aleatorismului?

— *Strădaniile mele creatoare depind în oarecare măsură de acest element și cred că aș putea să-l definesc fără înconjur. Este vorba despre un „mic aleatorism", sau mai bine zis de o libertate acordată doar frazei muzicale. Aș cita în sprijinul concepției mele cunoscuta definiție a lui Mayer-Eppler: „Se numesc aleatorice procedeele a căror desfășurare respectă liniile generale, dar care sînt dependente în detalii de hazard". Definiția se aplică la muzica europeană, cu tradiția sa, cu regulile ce o conduc. Opera muzicală apare în lumina acestei definiții nu atît ca o „stare", cît mai cu seamă ca o „devenire". Cage a remarcat că pentru europeni, forma are un caracter bine ancorat în tradiție, presupunînd un „obiect în timp" ce are un început, o parte medie și un sfîrșit. Caracterul nu este static ci progresiv.*

Introducerea elementului aleatoric în asemenea condițiuni nu poate afecta liniile generale ale unei opere, cu condiția ca însuși compozitorul să limiteze efectele acestuia, să nu îi acorde niciodată un rol conducător. Este absolut necesar să fie subordonat scopurilor urmărite de creator. Aleatorismul nu stă, în concepția mea, niciodată la baza organizărilor

de mase sonore. Pentru ascultător, ca și pentru artistul creator, nu va reprezenta niciodată o surpriză. Deși limitat în felul în care îl tratez în lucrările mele, aleatorismul schimbă în mod radical profilul muzicii.

— Ați putea da un exemplu ?

— *Spre pildă, un* ad libitum *general, în cadrul unui ansamblu vocal sau instrumental, fără ca forma lucrării să fie cu ceva știrbită. Limitele în timp reprezintă anumite „repere", căci altfel s-ar instaura o adevărată anarhie sonoră, care ar conduce în orice caz la dărîmarea formei. Acest „ad libitum colectiv" este o însumare a tuturor aleatorismelor „mici", sau „limitate", deoarece în practică apar numai anumite grupe de instrumente cu un asemenea caracter, fără ca structura ritmică și deci formală să fie dăunată în economia sa. Nu există oare și în cea mai tradițională muzică elemente de poliritmie ? Totul se rezumă la faptul ca într-un anumit interval de timp instrumentistul să cînte ca și cînd ar fi singur, fără să se preocupe de rezultanta sonoră a ansamblului. De aici decurge o anumită „somnolență" a frazei muzicale, o carență ritmică ce situează muzica mea la antipodul nu numai a compozitorilor cu o concepție foarte univocă în ceea ce privește posibilitățile de interpretare, precum și o subestimare a pulsației ritmice, pe care cunoscutele cuvinte ale lui Hans von Bülow („La început a fost ritmul") o pusese la baza oricărei muzici. Să nu mai vorbim de Stravinski, care a făcut din ritm primul integrator al muzicii sale.*

— În ce măsură poate stăpîni sau mai bine zis „întrevedea" un compozitor efectele hazardului incorporat ? Nu cumva, ca în „Ucenicul vrăjitor" al lui Goethe, deslănțuirea unor asemenea libertăți ar putea duce pe drumul unor surprize ?

— *Recunosc că mînuirea unui asemenea material este primejdioasă. Ca să răspund tot citîndu-l pe Goethe, nu există otravă, totul depinde de doză. De aceea am denumit aleatorismul meu limitat. Compozitorul trebuie să prevadă, să audă anticipativ orice variantă posibilă a notațiilor sale, inclusiv acele aleatorice. Toate intențiile vor avea o imagine sonoră a tuturor posibilităților. Cît de mult ar „întinde"* un ad libitum *orchestranții, compozitorul o va ști anticipativ. Desigur, dintre mai multe — dar nu nelimitate — posibilități, compozitorul să se gîndească mai ales la cea mai puțin favorabilă, în raport cu care va face toate corecturile necesare și va fixa îngrădirile textului. O dată cunoscută această „versiune dezavantajoasă", nu va avea niciodată surprize. Dar, nu e mai puțin adevărat că în asemenea condițiuni nu se poate opera cu contururi ritmice aspre decît în doze mici, pe suprafețe reduse. De aci decurge o oarecare instabilitate ritmică. Nici contrastele ritmice nu se pot integra unui asemenea material muzical.*

— Materia aceasta sonoră nu este oarecum *nouă*, atît pentru obișnuințele acustice ale instrumentiștilor cît și pentru ascultători ?

— *Acesta este și unul din motivele care m-au determinat să iau bagheta și să-mi dirijez operele. Obișnuințele acustice ale celor din lumea muzicii reprezintă un real obstacol. Să nu uităm că și Liszt, cînd și-a dirijat pentru prima oară operele altfel decît bătînd măsura, a contrariat întreaga lume muzicală și a descumpănit pe cei din orchestră. Libertățile încuviințate fiecărui instrumentist, obligația acestuia de a nu „trage cu urechea" la sonoritatea partidei sale sau a orchestrei ca și instabilitatea metrică și ritmică, contrariază mai ales pe muzicieni. Greutatea cea mai mare rămîne învingerea obișnuințelor auditive, care depășesc de multe ori chiar însușirea textului, învățarea partiturii.*

— Vă bizuiți pe interpreți cu dar improvizatoric ?

— *Cîtuși de puțin. Dacă pretind interpreților unele virtuți creatoare, nu le cer cîtuși de puțin să improvizeze. Muzica mea nu include asemenea pretenții. Rolul interpretului să fie împărțit cu al compozitorului, dar nu pe tărîm improvizatoric.*

— Desigur, muzica dumneavoastră pune în calea interpreților o seamă de dificultăți. Nu poate fi interpretată de orice orchestră, de orice instrumentiști.

— *Am avut norocul să fi avut întotdeauna interpreți extraordinari ai muzicii mele. Cvartetul La Salle, Peter Pears, Rostropovici, ca să nu citez decît pe cei mai mari. Dirijorul meu preferat, acela care vădește cel mai înalt spirit de comprehensiune pentru lucrările mele, este Jan Krenz. Dar dacă aș încerca să citez pe toți interpreții mei care mi-au dat satisfacție, lista ar fi nemăsurat de lungă. Nu voi cita nici pe acei ce nu înțeleg muzica pe care am scris-o în ultimele decenii. Este vorba de aceia care nu se lasă convinși de „contrapunctul aleatoric" pe care l-am introdus în scriitura mea, de aceia care adaogă cifre la partiturile mele, bare de măsură, taie ce nu le place. Să trăiască liniștiți și să nu se mai intereseze de muzica mea...*

— Ultimele dv. opere ?

— *Ultima mea lucrare terminată este concertul pentru violoncel. Prima audiție a avut loc la Londra, anul trecut, avînd ca solist pe Rostropovici. Lucrez în prezent la un ciclu de piese pentru 13 instrumente de coarde soliste. Fac schițe în vederea unei lucrări simfonice, pentru un concert de oboi, harpă și orchestră și pentru alte lucrări comandate de către diferiți muzicieni și organizatori de concerte.*

— Studioul acesta cu un aspect atît de sobru și elegant în care ne aflăm, seamănă mai degrabă cu un laborator decît cu camera de lucru a unui artist. Aparatele misterioase fac un bizar contrast cu pianul din colț, singurul care pune o culoare artistică unui interior rece, aproape industrial. Dacă nu ar fi înșiruite fotografiile de pe imensa bibliotecă ce acoperă un perete întreg, nu ai putea bănui că aici lucrează un compozitor. Izolarea fonică perfectă (pereții au o grosime de 60 de cm iar cele trei rînduri de geamuri, toate duble, fac din încăperea aceasta cel mai desăvîrșit studiou pentru înregistrări) vă îngăduie să încercați cele mai fine combinații sonore. În această ambianță, care e rolul inspirației, care desigur că rămîne factorul ce călăuzește „alegerile" în materialul sonor folosit ?

— *Într-o operă muzicală autentică, totul ar trebui să fie rezultatul inspirației. Nu numai ideile particulare, dar și forma, toate procedeele tehnice, absolut totul. Dar aceasta nu are nimic de a face cu improvizația. Eu nu improvizez niciodată. Nici nu îmi cînt la pian compozițiile. Mă servesc de acest instrument atunci cînd stabilesc „materia primă sonoră". Nu îmi place niciodată să pierd contactul cu sunetul. Materia*

mea sonoră este bazată pe agregate verticale de două pînă la douăsprezece sunete, în toată bogăția și varietatea lor. Totuși, aceasta nu are nimic comun cu sinteza de 12 sunete a lui Schönberg și a școalei sale și nici cu serialismul. Arta mea din ultimele două decenii cred că nu are nici o legătură cu tradiția Schönberg — Webern. Mă simt mult mai mult legat de linia Debussy, Bartók, Stravinski, Varèse.

— Pe cît îmi pot da seama din lucrările dumneavoastră, ați manifestat întotdeauna două tendințe : de explorare și mediere. Prima, ca explorator, ați căutat să investigați regiuni noi de sonoritate, să găsiți o varietate subtilă de armonii utilizînd un „total cromatic" ; cea de a doua, să împăcați unele disonanțe greu de conciliat. Desigur că în lucrările din ultimele decenii materia disonanței este unul din cîmpurile dumneavoastră operaționale. Dar, ceea ce am impresia că vă preocupă este tocmai această conciliere, pe care ați dovedit-o posibilă, între cele mai incompatibile sonorități. Iată de ce spuneam că sînteți și un mediator.

— Observația este exactă iar explicația acestei situații nu este greu de deslușit. Am căutat întotdeauna să-mi păstrez independența, să nu mă integrez unui curent trecător, de „modă". Chiar dacă se vor găsi în lucrările mele fragmente seriale, nu sînt un serialist. Nu pot contesta rolul lui Schönberg în istoria muzicii, dar rezultatele la care a condus atonalismul său ca și școala serialistă sînt în dezacord cu vederile mele. În concertul meu pentru orchestră (1950—54) se însumează toate cuceririle de pînă atunci. Consider că maturitatea mea stilistică începe cu „Muzica funebră" (1958), dedicată lui Bartók. Ca și pe Bartók, mă preocupă nu aducerea în jocul sensibil al artei a procedeelor matematice sau stocastice, ci exclusiv expresivitatea, în slujba căreia înțeleg să subordonez orice tehnică, orice procedeu. Nu mă interesează decît armoniile care au o fizionomie expresivă, o culoare caracteristică, o structură specială sub acest raport. Există de multe ori contraste izbitoare între diferitele acorduri ale celor 12 sunete. Cum ați remarcat, concilierea acestora reprezintă unul din țelurile tehnicii mele. Da, sînt un mediator, dacă vreți. Dacă veți cerceta cu atenție cele „Trei poeme de Henri Michaud" (1962—63) sau „Jocuri venețiene" (1961), veți constata adevărul spuselor mele. Am continuat cu aplicarea acestor principii călăuzitoare în arta mea și în lucrările din ultimii ani. Contrapunctul meu aleatoric se regăsește în cvartetul de coarde și în cele Patru mișcări pentru tenor și orchestră de cameră (1964), în „Paroles tissées" (1965) după poeme de Jean-François Chabrun ca și în simfonia II-a (1966—67).

— Limbajul dumneavoastră nou atacă așa zisele „obișnuințe acustice" care s-au format în timp. Am trecut în revistă multe probleme, dar nu ne-am oprit asupra acesteia, a luptei cu coordonatele muzicii tradiționale.

— Ca să poți construi ceva nou, trebuie mai întîi să distrugi un mare edificiu, edificiul limbajului muzical tradițional. Istoria acestei „demolări", iată unul din aspectele istoriei muzicii din ultima sută de ani ! Cu cîteva decenii în urmă, pictorul Kandinski spunea : „Artele în ultimii ani au trecut la analizarea propriilor mijloace, descompun aceste mijloace în elemente și, conștient sau inconștient, examinează propriile lor capacități. Iată epoca marei analize, premergătoare oricărei mari sinteze. Descompunerea în elemente servește la construcție, demontajul la montaj". Sînt de acord cu Kandinsky îndrăznind să afirm, după mai bine de 40 de ani de cînd au fost spuse aceste cuvinte, că nu am ieșit încă din stadiul marei sinteze...

— ...pe care o exprimă în bună măsură și arta dumneavoastră.

— Este evident. Toți luăm din arta predecesorilor noștri cîte ceva, toți distrugem și construim. Începutul marei „distrugeri" au făcut-o romanticii, care și-au început atacul mai întîi asupra formelor muzicale, începînd cu forma clasică. După aceea, au atacat sistemul tonal. Debussy se îndoia de succesul unei asemenea inițiative, dar Schönberg a reușit să-l lichideze totalmente. Stravinski a distrus regulile clasice din domeniul ritmului iar Webern a lichidat melodia, succesiune orizontală de sunete la o singură voce. Mai mult, muzica electronică sau cea concretă retrag sunetului importanța sa de prim plan pe care o avea, iar John Cage și succesorii lui refuză muzicii definiția de sonoritate definită în timp.

— Dar, deși refuzați în general integrarea într-o anumită „școală", folosiți unele „procedee" ale unora, deși criteriul de majoră importanță în opțiunile ce faceți rămîne expresivitatea.

— Opera de artă este un fenomen complex. Trebuie să fie experimentată pe ascultători. Arta nu poate trăi prin ea însăși. Desăvîrșirea operei, adevărata ei realizare, este încununată de recepția ascultătorului, a consumatorului de artă. Singurul lucru pertinent este acela ca arta să poată fi recepționată, înțeleasă. Orice experiment, orice metodă de organizare sonică nu are nici o valoare în sine. Păstrez o mare rezervă în raport cu orice experiment care prezintă doar frumuseți de aranjament matematic a elementelor operei muzicale. Această concepție particulară despre frumos aparține tuturor acelora care au venit în contact cu matematica.

— După cîte știu, în afară de absolvența conservatorului din Varșovia la disciplinele pian și compoziție, între anii 1929—31 ați studiat și matematica la Universitatea din Varșovia.

— Da, dar poate tocmai din cauză că am studiat serios matematica nu m-am lăsat furat de tentația de a transfera în domeniul sensibil al artei calculele matematicii. Nu este în intenția mea să neg rezultatele pe care asemenea procedee le-ar putea aduce. Le consider încă ca pe o lipsă de înțelegere în ceea ce privește fenomenul muzical. Compozitorul contemporan poate folosi orice procedee matematice sau operațiuni quasi-matematice, dar interesante sînt doar efectele obținute asupra ascultătorului, efectele psihologice. Nu accept să discern în numere și în aranjamentul lor un factor de egală importanță, cu o valoare intrinsecă, independentă de efectele asupra ascultătorului. Departe de mine a considera orice operație matematică nefolositoare prin definiție. Chiar eu folosesc cîteodată unele procedee matematice, dar scopul meu este precis, acela de a aduce ascultătorului realizări personale cît mai încărcate de un conținut expresiv, emoțional. Mă gîndesc întotdeauna la un auditor imaginar, la un personaj plăsmuit de mine, cînd compun. Nu este vorba de

un anumit ascultător „avizat" în ale artei, ci de o ființă sensibilă, care este totuși o sinteză a tuturor celor ce ar putea veni în contact cu opera de artă. Acest „auditor imaginar" nu este, în ultimă analiză, decît propria mea conștiință artistică.

— Țineți seama, în creațiile dumneavoastră și de influența pe care a adus-o tehnica asupra practicii muzicale ?

— *De bună seamă, deși asemenea influență o găsesc destul de limitată. Să cînți la trompetă sau la fagot în vremurile computerelor apare ca un anacronism. Și totuși, nu avem încă instrumente muzicale corespunzătoare epocii în care trăim, dar nici măcar la nivelul exigenței imaginației compozitorilor contemporani. Sîntem nevoiți să „traducem" creațiile invenției noastre sonore în limbajul perimat al instrumentelor vechi, ceea ce reclamă o ingeniozitate cu totul ieșită din comun. Compozitorii de azi par să fie cu mult mai sensibili la timbru și ritm decît la înălțimea sunetelor. În toate cercetările și experiențele cu privire la înălțimea sunetului mă găsesc astăzi foarte izolat. Și totuși, o muzică în care înălțimile sunetelor sînt indiferente pare a fi lipsită de cea mai importantă calitate a sa.*

— În afară de tendințele pe care le subliniați, nu credeți că preferința pentru variațiuni ar putea constitui de asemenea o caracteristică a muzicii contemporane ?

— *Schönberg reduce tehnica compoziției la variațiune. Un număr de exegeți contemporani îl iau pe Beethoven în sprijinul tezei lor, căutînd să demonstreze că toată opera titanului nu ar fi decît o desfășurare variațională. S-a ajuns pînă la unele concluzii absurde, căutînd să se demonstreze că marile lui sonate nu ar fi decît variațiuni pe cîteva sunete. Această tehnică variațională este o scuză admirabilă pentru toți cei ce nu au suficiente idei muzicale independente și vor să compună simfonii întregi pe un motiv de trei note. Acestora mi-aș îngădui să le aduc aminte că în prima mișcare a* Concertului de pian Nr. 1 *de Brahms există nu mai puțin de 28 idei muzicale (teme și motive) independente unele în raport cu celelalte. În ceea ce mă privește, încerc să dezvolt o tehnică a compoziției ce nu are nimic comun cu principiul variațional.*

— Lucrările dumneavoastră nu vădesc o preferință pentru un anumit gen sau instrument : muzică simfonică, muzică de film, muzică de cameră, instrumentală și vocală... Pianul e mai modest reprezentat, deși tradiția pianistică în patria lui Chopin este îndeobște cunoscută.

— *Pianul are, într-adevăr, o frumoasă tradiție în Polonia. Josef Hofmann și Ignaz Paderewski au fost polonezi. Am avut mari pedagogi ai pianului : Alexandru Michalowski, Josef Turczynski, Zbigniev Drzwiecki. Stilul polonez al interpretării operelor lui Chopin este cu mult mai puțin „romantic" decît în alte țări. Chopin în interpretările noastre nu este cîtuși de puțin sentimental. Adevărat, nu îi lipsește tandrețea, dar este în același timp viril, pasionat, puternic, se cîntă fără libertăți exagerate. Desigur, epoca marilor „lei" ai pianului a trecut, dar dragostea pentru pian este vie în țara lui Chopin și ne poate aduce multe surprize în viitor.*

— Ce ați putea pune în „epicentrul" muzicii poloneze ? Există un caracter căruia să-i putem subordona celelalte calități ?

— *Am impresia că ceea ce constituie „dominanta", cu alte cuvinte caracterul de majoră importanță a muzicii poloneze ar putea fi o certă diversitate a personalităților. Se găsește loc pentru orice curent, pentru orice interpretare. Dar, este doar o părere a mea. A defini această dominantă ar însemna să descoperim însuși secretul talentului.*

— Nu cunoașteți România, ca să vă pot cere o apreciere despre tinerele noastre talente.

— *Într-adevăr, nu am avut încă prilejul să vă vizitez țara. Totuși, cunosc o seamă de compozitori români, reprezentanți ai tinerei școli. În special pe aceia care au figurat pe programele festivalului nostru „Toamna la Varșovia" : Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah. Operele lor au fost primite cu entuziasm și este regretabil că îi ascultăm atît de rar și că nu cunoaștem și pe aceia care reprezintă generațiile și mai tinere. În viitor, am convingerea că această lacună va fi lichidată. Am o mare admirație pentru George Enescu, deși opera sa nu o cunosc decît parțial. Monumentalul său „Oedip", pe care nu am avut prilejul să-l ascult, reprezentat pe o scenă de operă, din cauză că se dă atît de rar, se pare că este una din capodoperele muzicii veacului nostru. Enescu aprecia călduros muzica lui Szymanowski. Ca și „Oedip" de Enescu, „Stabat Mater" de Szymanowski este mai puțin cunoscut decît ar trebui.*

— Epoca noastră are avantajul că poate păstra înregistrări făcute cu îngrijire...

— *...dar niciodată înregistrările nu vor putea suplini muzica vie. Nu este mai puțin adevărat că muzica a avut enorm de cîștigat de la acest neprețuit aliat care este discul și banda sonoră.*

THEODOR BĂLAN

Evghenii Svetlanov și Orchestra simfonică de stat a U. R. S. S.

Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. este o cunoștință mai veche a publicului bucureștean, în fața căruia a prezentat întotdeauna concerte remarcabile prin finisajul artistic minuțios al execuției și prin diversitatea mijloacelor folosite. Totuși, parcă niciodată acest corp sonor de elită nu ne-a impresionat în asemenea măsură ca în cele două concerte susținute la Ateneul Român, în zilele de 4 și 5 noiembrie, sub bagheta dirijorului Evghenii Svetlanov. Am recunoscut cu acest prilej multe din calitățile care știam că definesc personalitatea orchestrei : disciplina rigurcasă de ansamblu, omogenitatea deplină a grupelor instrumentale, acordajul impecabil, precizia atacurilor. Dincolo de toate acestea, la care s-ar cuveni să adăugăm sonoritatea splendidă a corzilor și a suflătorilor de lemn, ceea ce cucerește la formația simfonică sovietică este — dacă ne putem îngădui o asemenea formulare — „temperamentul" orchestrei, ca o rezultantă deplin sincronizată a temperamentelor tuturor membrilor ei. Nu avem de-a face aci cu o perfecțiune rece, statuară, ci cu o participare vie, activă, a tuturor instrumentiștilor la actul colectiv al interpretării. În aceste condiții, frazele muzicale capătă o desfășurare firească, asemănătoare cu aceea a frazelor vorbite, distingem respirații, momente de îndoială, avînturi energice în clipele hotărîtoare ale intrării în acțiune. Sînt calități care se întîlnesc rareori reunite la o singură orchestră. În aceste rare cazuri apare evident că în fața noastră se află una din acele formații simfonice de mare anvergură, care se impun atenței unanime a opiniei publice muzicale de pretutindeni. O asemenea formație este, în mod indiscutabil, și Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S.

De regulă, pătrunderea unei orchestre în rîndurile acestei elite a ansamblurilor simfonice se datorește prezenței în fruntea ei a unei personalități dirijorale marcante, în funcția de prim șef de orchestră permanent sau de director artistic. O asemenea personalitate se găsește și la conducerea colectivului moscovit, și nu credem să greșim afirmînd că principala explicație a extraordinarului avînt luat în anii din urmă de către acest colectiv constă în munca neobosită, de o înaltă calificare profesională, depusă cu începere din anul 1965 de dirijorul Evghenii Svetlanov.

Realitatea aceasta s-a impus cu forța evidenței tuturor celor care au participat la cele două concerte de la sala Ateneului. Programul — bazat în principal pe mari figuri ale muzicii ruse și sovietice — a fost astfel întocmit, încît să pună în valoare multiplele calități ale orchestrei și ale dirijorului. După o „ridicare de cortină" prilejuită de muzica plină de pitoresc folcloric rusesc a suitei *Kamarinskaia* de Glinka, *Simfonia Manfred* de Ceaikovski i-a oferit lui Svetlanov ocazia să demonstreze cantabilitatea corzilor în teme de o generoasă inspirație melodică, dar și capacitatea orchestrei de a-și mobiliza energiile în momente de mare tensiune emoțională, ca acela din partea I, cînd, pe fondul ritmurilor tunătoare susținute de alămuri, corzile în registrul mediu și apoi cei patru corni, „pavillons en l'air", intonează motivul lui Manfred cu forța maximă de care dispun. Prin contrast, scherzo-ul mendelssohnian, cu bogata sa temă centrală, a fost rezolvat — mai ales în paginile finale — cu o delicatețe cristalină, în ciuda tempoului viu adoptat. Aceeași delicatețe a caracterizat începutul și concluzia Preludiului la *Hovanscina* de Mussorgski, încadrînd o secțiune centrală de mare dinamism. Prezentat în orchestrația lui Șostakovici, preludiul acesta a cîștigat în strălucire și transparență instrumentală, fără ca imaginile captivante ale vieții, concepute de Mussorgski cu o dragoste fanatică pentru adevărul autentic, să fie denaturate.

Au urmat *Dansurile simfonice* de Rahmaninov, o lucrare de amploare, prea puțin cunoscută la noi, în care inepuizabila invenție melodică și orchestrală a autorului se desfășoară pe planuri largi, nutrită de intonațiile și ritmurile folclorului rus.

În încheiere, *Suita a II-a* a baletului *Daphnis și Chloé* de Ravel a apărut ca o adevărată explozie de culori și de ritmuri, realizată pe fondul unei vitalități irezistibile. *Pantomima*, în special, a cucerit prin subtilele sale dozaje sonore, pe o canava ritmică plină de incisivitate, în timp ce *Dansul general* a avut o paradoxală transparență a desenelor melodice în ciuda savantei alchimii timbrale și a bogăției sonorităților, atît de specific raveliene.

O seamă de „bis"-uri, acordate cu dărnicie mai cu seamă la al doilea concert, au contribuit la ridicarea pe trepte tot mai înalte a entuziasmului general. Multe dintre ele au apărut ca adevărate bijuterii muzicale, șlefuite cu migală și cu dragoste. Neuitată va rămîne mai ales versiunea lui Svetlanov a celebrului *Vals trist* de Sibelius, de o uimitoare diversi-

tate a nuanțelor dinamice, de la un abia perceptibil *pianissimo* pînă la ample dezlănțuiri în forță. Plină de viață și de colorit a răsunat și Uvertura la *Ruslan și Ludmila* de Glinka, în ale cărei acorduri finale strălucitoare s-a încheiat cu „brio" turneul bucureștean al orchestrei sovietice.

Solistul ambelor seri a fost tînărul pianist Nikolai Petrov, un element de frunte al tinerei generații de soliști instrumentiști sovietici, discipol al lui Iakov Zak, laureat al unor concursuri internaționale de prestigiu („Van Cliburn" — S.U.A., „Regina Elisabeta" — Belgia). Atît în *Concertul nr. 2* de Rahmaninov, cît și în *Concertul nr. 2* de Prokofiev, Nikolai Petrov s-a impus prin tehnica sa pianistică briliantă, prin stilul său percutant, care nu exclude un simț fericit al frazei, conferind mișcărilor extreme o virilitate salutară. Verva sa, ca și dinamismul său plin de forță juvenilă, au fost valorificate mai ales în extrem de rar cîntatul *Concert nr. 2 de Prokofiev*, o lucrare de tinerețe, de mare dificultate tehnică, spirituală, șăgalnică, în care pianul joacă un rol dominant. Socotit la vremea primei sale audiții mondiale „groaza și sperietoarea tuturor celor care se complac să aținpească dulce în apa stătută a unor forme și expresii obișnuite și folosite pînă la saturație" (Boris Asafiev, *Muzika*, 1915), concertul acesta a confirmat marea forță a elanului creator dovedit de „barbarul adolescent" Prokofiev, deși compozitorul însuși a resimțit nevoia să revină cu zece ani mai tîrziu asupra lucrării pentru a-i da o nouă redactare, mai conformă cu direcția evoluției sale ulterioare. În interpretarea lui Nikolai Petrov, acest opus prokofievian timpuriu a impresionat printr-un extraordinar dinamism, printr-un foarte adecvat spirit corosiv și pe alocuri — mai ales în partea secundă — prin caracterul motoric al desfășurării discursului muzical.

Am apreciat cu deosebire la Petrov inițiativa de a oferi ca „bis"-uri, în ambele seri, cîte un coral de Bach. Prin aceasta, atmosfera tumultuoasă, creată de finalurile celor două concerte, și-a găsit o contrapondere fericită în calmul desăvîrșit instaurat de muzica nemuritorului Johann Sebastian. O bruscă reculegere a pus stăpînire pe public, care a înțeles că Nikolai Petrov ține să rămînă în amintirea sa nu numai ca interpretul marilor dezlănțuiri sonore, ci și ca tălmăcitorul mesajului profund uman pe care ni l-au transmis peste veacuri marii clasici ai muzicii universale.

EDGAR ELIAN

Întîlnire cu Ansamblul de balet „China"

După spectacolele date în București și în principalele orașe ale țării, Ansamblul de Balet din China a vizionat la Opera Română ultimul act din opera eroică *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu, pe un libret de Nicolae Tăutu, precum și baletul realizat de coregraful Vasile Marcu pe muzica celor două *Rapsodii* de George Enescu. Cu acest prilej a avut loc un rodnic schimb de opinii, de experiență.

Magdalena Popa, prim-solistă a Operei Române, și-a exprimat bucuria pentru această reciprocă informare și colaborare, subliniind calitatea spectacolelor prezentate publicului nostru de către Ansamblul chinez. *„Am rămas impresionată*, a spus vorbitoarea, *de sinceritatea, simplitatea și puterea de convingere a acestor manifestări artistice. Am învățat mult de la repetițiile Ansamblului chinez, amănunte strict profesionale. Cuplul bărbat-femeie și întreg colectivul redă, cu o mare putere de convingere, datorită unei forțe interioare intense, sentimentele cele mai variate. Evident, Ansamblul are o capacitate imensă de a găsi forme și structuri și mai complexe ale mișcărilor. Am dori mult să ne vedem și mai departe, în cîmpul nostru de lucru, de luptă și să ne completăm reciproc".*

„Am admirat — a spus maestra de balet Tilde Urseanu — *pasiunea și calitatea fiecărui membru în parte, calitate obținută prin muncă asiduă, deosebit de conștiincioasă și foarte bine îndrumată de maeștrii respectivi. În asemenea împrejurări, nu este de mirare că Ansamblul chinez a ajuns la strălucirea învederată, la momentele de mare perfecțiune și de exemplară omogenitate.*

Repertoriul său este inspirat din marile fapte revoluționare, din acțiuni profund patriotice, din dragostea față de popor și năzuințele sale pentru libertate. Mesajul repertoriului este convingător și s-a apropiat de sufletele noastre. Este ceea ce face ca, alături de pregătirea artistică de înalt nivel tehnic, colectivul să se impună covîrșitor publicului spectator. Țin să arăt că mi-a plăcut mult și grupul coral al Ansamblului, foarte talentat și care, deși mic numericește, a dat dovada unei desăvîrșite omogenități, a unei minunate pregătiri".

Dirijorul Constantin Bugeanu adresînd Ansamblului artistic chinez mulțumirile cele mai călduroase pentru spectacolele de o înaltă ținută artistică prezentate, a relevat paralelismul pe care îl vede între drumul creator al artiștilor din China și acela al marelui nostru George Enescu. Muzica trebuie să ajungă la dezvoltarea ei plenară în muzica simfonică, desăvîrșindu-se de asemenea, în cea vocală și de balet.

Au mai vorbit dirijorul Stelian Olariu, din partea corului Operei Române și compozitorul Constantin Arvinte, din partea Ansamblului *Rapsodia Română*, care au relevat creația cu caracter colectiv a Ansamblului chinez.

Dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor, a adus un călduros salut artiștilor interpreți

și creatorilor din Ansamblul de balet *China* scoțînd în evidență măiestria de prim ordin a colectivului și puternicul său mesaj militant. În contextul actual de intense preocupări pentru potențarea spectacolului muzical cu noi valori inspirate din actualitate, din lupta poporului, manifestările Ansamblului chinez au constituit pentru muzicienii români un prilej de îmbogățire a propriei experiențe, un act artistic de mare semnificație în istoria colaborării fructuoase dintre cele două popoare.

Răspunzînd tuturor, Tsiu-Ciu-tan, directorul adjunct al Ansamblului de balet *China*, a arătat bucuria întregului colectiv de a fi revenit, la invitația tov. Nicolae Ceaușescu, în frumoasa Românie. *„Văzînd succesele dvs. avem sentimentul că s-au schimbat, în această țară, multe lucruri, rezultat al luptei poporului și Partidului Comunist Român, sub conducerea încercată a tovarășului Nicolae Ceaușescu.*

La îndrumarea conducătorului nostru Mao-Tzedun, ne-am dus în mijlocul muncitorilor, țăranilor și ostașilor. Aceștia alcătuiesc masa poporului, ei reprezintă majoritatea, deci lor trebuie să ne adresăm. Personajele trebuie să fie alese din sînul acestora și noi am creat opere chiar în timpul războiului de eliberare.

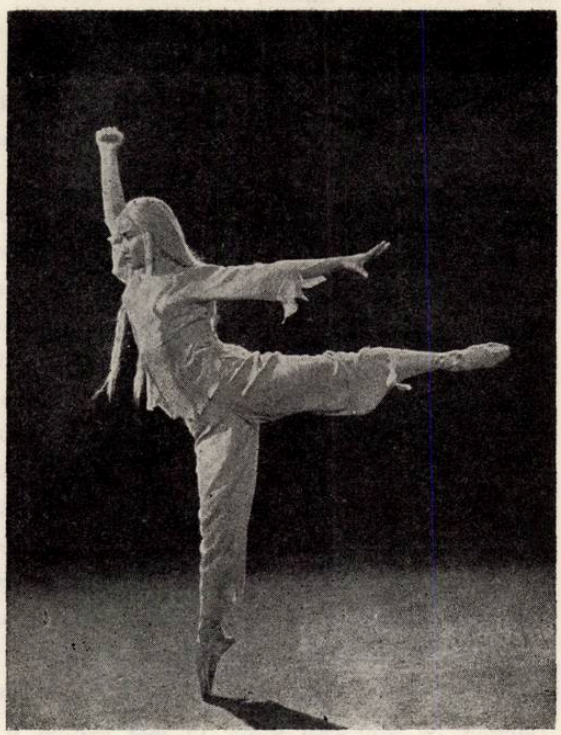
Am reținut ce era bun din baletul clasic și am adăugat lucruri noi, elemente din arta noastră străveche, îmbinîndu-le cu cele ale baletului nou, răsărit din viață, am îmbinat realismul cu romantismul revoluționar. Am văzut spiritul de caldă prietenie care ni s-a arătat pretutindeni în țara dv. și noi vom adînci această prietenie militantă dintre China și România".

În cuvîntul de încheiere a rodnicelor discuții ce au avut loc, vicepreședintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Ion Brad, a spus: *Sîntem desigur, mîndri de tot ceea ce am realizat, dar artiștii noștri au pornit la luptă și mai hotărîtă pentru a răspunde chemării tovarășului Ceaușescu pentru făurirea unei arte revoluționare noi.*

Mao-Tzedun, conducătorul poporului chinez, a spus că cele 100 flori trebuie să se dezvolte și să se întărească pe teren revoluționar.

Dv. ați venit ca 200 flori, frumos colorate în mijlocul nostru și ne-ați impresionat puternic. Vă așteptăm totdeauna și vizita dv. a însemnat cimentarea și mai trainică a prieteniei dintre poporul nostru și marele popor chinez.

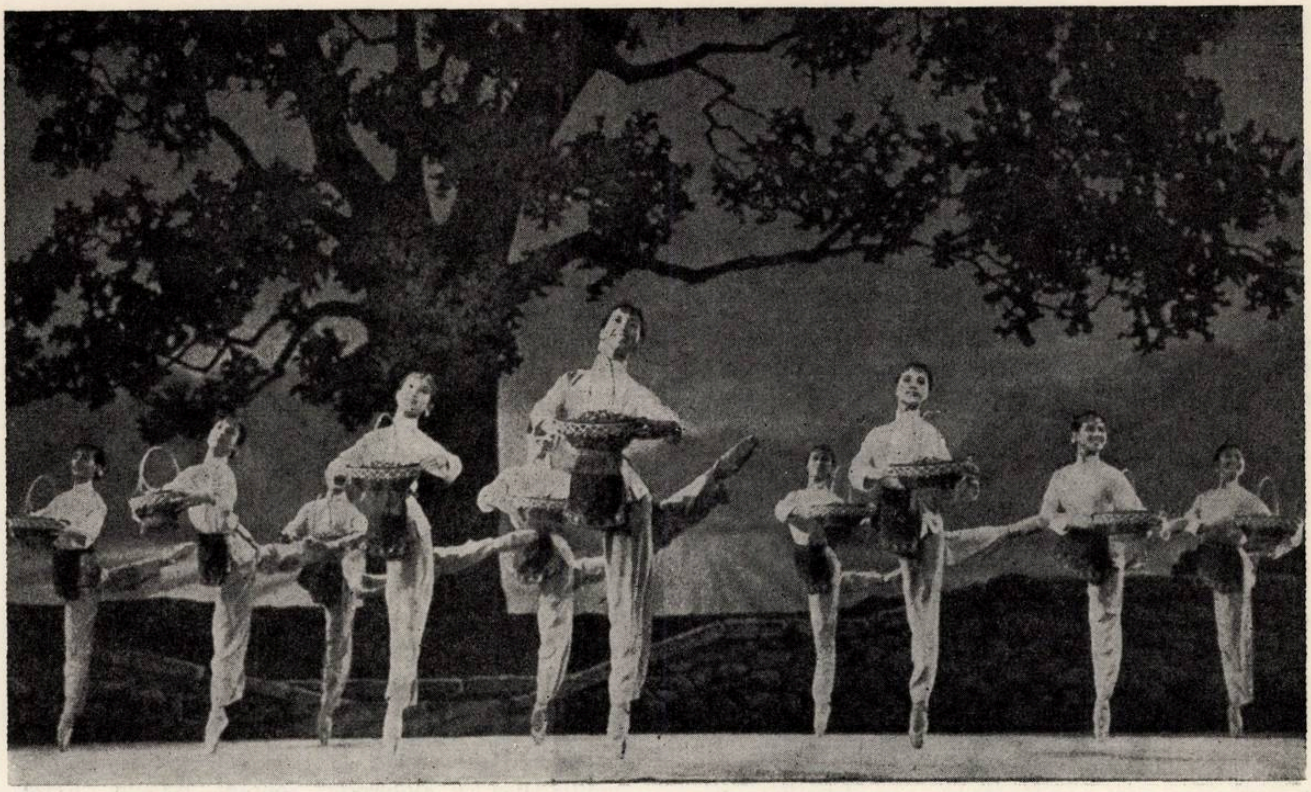
J.-V. P.



„Fata cu părul cărunt"

Timp de aproape o lună, oaspeții artei chineze, reprezentați prin soliștii și ansamblul formației de balet CHINA, au adus în țara noastră mesajul vibrant al unei concepții militante, caracteristice pentru evul nou al Chinei contemporane. Programele, așa cum s-a consemnat pînă acum, au cuprins piese corale, un *Concert pentru pian și orchestră* intitulat simbolic „Fluviul galben", și două balete — *Detașamentul roșu de femei* și *Fata cu părul cărunt*.

Baletul *Fata cu părul cărunt*, care încheie ciclul de spectacole ale ansamblului CHINA în România, se inspiră, ca și lucrările precedente, din istoria contemporană, de luptă pentru libertate, a poporului prieten. Ca și *Detașamentul roșu de femei*, acest balet a cunoscut, cu ani în urmă, și o apreciată versiune cinematografică, bazată pe datele spectacolului montat scenic. Creație colectivă a Școlii coregrafice din Șanhai, *Fata cu părul cărunt* reconstituie existența dramatică a unei tinere, Si Er, umilită și exploatată de samavolnicia moșierului Huan-Si-jen, în timpul războiului de rezistență împotriva agresiunii japoneze. Preferînd sacrificiul mîndru, umilinței, Si Er pornește pe calea munților



sălbatici, trăind ani de-a rîndul izolată, în mijlocul naturii, suportînd cu curaj viaţa dură, expusă greutăţilor traiului în condiţiile climatului aspru al codrilor pustii. Dar revoluţia, care distruge pentru totdeauna puterea exploatatorilor, va aduce totodată dreptatea şi pentru tînăra fată, pe care greutăţile au încărunţit-o. În tovărăşia unui consătean, Van Da-ciun, care o regăseşte, ea porneşte la luptă, pentru pedepsirea exploatatorilor, pentru dobîndirea libertăţii şi dreptăţii sociale. Cu arma în mînă, Si Er devine una din luptătoarele devotate ale cauzei Revoluţiei.

Pentru tălmăcirea acestui subiect, deosebit de dramatic, artiştii chinezi au folosit o muzică plină de patos, intens colorată, vibrantă în mesajul ei. Sonorităţile bogate ale orchestrei simfonice (la care se adaugă efecte datorate unor instrumente specifice) tălmăcesc, într-o îmbinare cu vocile corului, peripeţiile lui Si Er, dar şi momentele de epopee ale luptei poporului. Unele tablouri — cum ar fi cel al unirii ţăranilor cu detaşamentele de luptă muncitoreşti ale Armatei a 8-a eliberatoare — ating amploarea monumentală a frescelor istorice. Sub conducerea dirijorului Han Tzun-ge, interpretarea muzicală creează climatul adecvat povestirii scenice. La aceasta contribuie şi calităţile montării, de la varietatea costumelor, pînă la inventivitatea scenografiei (se remarcă progresia coloristică, de la sumbru spre luminos, fidelă ideii dramatice, precum şi efectele plastice ale proiecţiilor colorate, în secvenţele care descriu fuga fetei în munţi).

Desigur, principalul merit revine execuţiei de ansamblu, impecabilă din punct de vedere tehnic şi expresiv. Scenele de mase, pulsaţia revoluţionară transmit mesajul militant cu o forţă deosebită, clocotitoare. Interpreţii rolurilor principale — Tzai Li-cen şi Iu Lai-tî creează complex chipul Fetei în cele două ipostaze: tinereţea umilită şi revolta maturităţii ; Van Gia-hun (consăteanul lui Si Er), Cian-tzi, Li Sin-in, Sun-sen redau cu virtuozitate rolurile luptătorilor — unesc demonstraţia stăpînirii uimitoare a limbajului coregrafic tradiţional cu expresivitatea poetică şi dramatică.

Eveniment artistic remarcabil, acest ultim program al ansamblului CHINA arată convingător resursele inepuizabile de care dispun creatorii şi interpreţii, în abordarea militantă a contemporaneităţii.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Festivalul „Toamna muzicală clujeană"

Toamna muzicală clujeană a devenit cu trecerea timpului o manifestare muzicală de tot mai largă rezonanță, continua perfecționare artistico-organizatorică impunîndu-i o valoare de eveniment capabil să fundamenteze noi și prestigioase tradiții în viața spirituală a străbunului oraș transilvănean, precizîndu-i o personalitate și o importanță culturală de tot mai amplu interes național. Alături de festivalul brașovean al muzicii de cameră, Toamna muzicală clujeană se identifică astăzi pe plan național cu momentele cele mai reprezentative și mai realizate ale festivalului muzical românesc. Și demonstrația cea mai elocventă în sensul afirmațiilor făcute mai sus, o susține calitatea deosebită a ultimei ediții clujene — ediția a șasea — ce s-a desfășurat între 29 septembrie și 16 octombrie.

Continuînd preocupările de tot mai distinctă profilare (mai subliniat formulate odată cu ediția anului trecut) programul manifestărilor și-a delimitat un caracter exclusiv concertistic reprezentativ pentru genurile simfonic, vocal-simfonic, cameral și coral. Concomitent o salutară inițiativă a asigurat agendei și o idee artistică conducătoare, aflată sub semnul personalității lui George Enescu și a continuității spiritului său în școala românească de compoziție. Purtînd semnificația unui nobil omagiu adus de muzicienii clujeni împlinirii a 90 de ani de la nașterea marelui artist, această simbolică emblemă a festivalului, a constituit însă totodată și în mod concret, o linie coordonatoare pentru conținutul propriu zis al programului de manifestări. Dovadă, în primul rînd, prezența foarte intensă a creației enesciene în această perioadă, materializată prin interpretarea partiturilor : *Vox Maris, Simfonia a III-a, Suita I* și *Suita a III-a pentru orchestră, Simfonia de cameră, Dixtuorul pentru instrumente de suflat, Octuorul* (într-o versiune pentru orchestră de cameră), *Cvartetul de coarde în sol major.*

Munca de tot mai profundă cunoaștere și cercetare a universului enescian a înscris, pe de altă parte, în agenda festivalului, momentul de deosebit interes, prin ineditul său, al prezentării oratoriului *Strigoii.* Pierdută în timpul primului război mondial, partitura este regăsită și achiziționată laolaltă cu alte pagini enesciene (Suita inedită pentru pian și *Trio pentru vioară, violoncel și pian)* de Romeo Drăghici, directorul muzeului George Enescu. Fiind vorba despre un manuscris încă nefinisat, se impunea în continuare un efort artistic de descifrare și reconstituire, astfel încît lucrarea să devină valorificabilă în sala de concert, nobil deziderat căruia i se angajează compozitorul Cornel Țăranu. După cîteva luni de asiduă muncă, muzicianul clujean reușește să asigure manuscrisului o primă redactare viabilă, fluentă și clară, făcînd astfel posibilă audiția oratoriului într-o primă versiune pentru pian și soliști. Asimilată cu rol de eveniment în agenda recentei Toamne muzicale, prima audiție a lucrării a fost totodată prefațată de Cornel Țăranu printr-o scurtă comunicare privind cîteva date esențiale ale acestei pagini enesciene. Concepută pentru orchestră mare, cor și soliști, partitura transpune în muzică pe parcursul a trei părți, întregul text al poemului eminescian *Strigoii.*

Componistic, o caracterizează un limbaj ce folosește atît elemente arhaizante anunțînd preocupările creatoare din *Oedip* (schițele operei datează din aceeași perioadă) cît și elemente post-romantice, post-wagneriene ; țesătura muzicală indică o natură pregnant cromatică, abundînd în leit-motive și leit-acorduri ; linia vocală apelează la un colorat arsenal de mijloace de exprimare artistică, sprechgesang-ul deținînd totuși poate rolul principal.

Expresiv predomină o atmosferă lirico-poetică, audiția lucrării (interpreți soprana Agneta Kriza, baritonul Ion Budoiu, tenorul Constantin Zaharia, la pian Ștefan Ronai și Cornel Țăranu) lăsîndu-ne totodată cu impresia unei sensibilități creatoare de autenticitate romantică mult mai pronunțată comparativ cu alte opusuri enesciene.

Personalitatea lui George Enescu a dimensionat programele festivalului clujean și sub aspectul continuității spiritului său în școala românească de compoziție. De aici prezența în concerte a unor lucrări de Paul Constantinescu, W. Berger, A. Vieru, V. Herman, M. Mihalovici, D. Voiculescu, C. Țăranu, compozitori indicînd afinități creatoare mai intime sau mai discrete cu gîndirea enesciană, afinități creatoare ce colorează bineînțeles cu multiple sensuri și trăsături de personalitate artistică, aportul lui George Enescu la formarea stilului național în muzica noastră.

Semnificativ în aceeași ordine de idei rămîne și simpozionul susținut pe tema *Spiritul enescian în creația compozitorilor clujeni* (conferențiar Vasile Herman).

Relația creație populară — creație cultă a constituit punctul de pornire al comunicării, vorbitorul subliniind în Enescu pe cel dintîi compozitor român ce a depășit faza prelucrării rapsodice, așezînd inspirația folclorică pe un plan de superioritate valorică, menită să intre în circuitul universal al gîndirii muzicale culte. Intrecînd cu mult deci condiția tehnică și artistică a predecesorilor, Enescu a devenit astfel un moment nodal în stabilirea unor linii directoare pentru evoluția școlii noastre naționale. În numele acestor date s-a dezvoltat apoi linia continuității spiritului enescian în creația unor compozitori clujeni precum Sigismund Toduță, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Eduard Tereny.

Ca o concluzie, rezultînd din detaliile punctate pînă acum, trebuie să-i reliefăm așadar celei de a

șasea ediții a *Toamnei muzicale* meritul de a fi semnat o deosebit de fructuoasă și importantă contribuție în procesul de tot mai largă popularizare, cunoaștere și aprofundare a fenomenului enescian.

Cu o asemenea înaltă virtute, agenda lasă să i se aprecieze însă pe plan general o calitate structurală ce demonstrează că festivalul clujean, în evoluția sa, a atins un incontestabil grad de maturizare artistico-organizatorică. Cea mai elocventă confirmare o aduce totuși repertoriul ediției, alcătuit în mod consecvent pe criterii de exigență selectivă și discernămînt. Ținută, substanță artistică, accesibilitate funcțională în slujba unor superioare și adevărate norme de cultură — și subliniez în mod deosebit acest din urmă atribut — rămîn trăsăturile definitorii ale programelor.

Asigurînd o semnificativă prezență a spiritului creator național, ediția a inclus în același timp și o excelentă reprezentare valorică a literaturii muzicale universale, de la renaștere la contemporan (Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner, Mahler, Debussy, Ravel, de Falla, Stravinski, Webern, Bartok).

Caracteristic ediției apare de asemenea o susținere interpretativă mult mai colorată sub aspectul participărilor artistice, comparativ cu anii anteriori, alături de formațiile și personalitățile Clujului colaborînd numeroase alte prezențe oaspete din țară și străinătate.

Într-un program Ravel — Mahler, am aplaudat Filarmonica cehă dirijată de Vaclav Neumann pentru înaltele sale virtuți profesionale demonstrabile mai ales printr-o elevată cultură a sunetului de ansamblu și rigurozitatea tehnică a execuției. Interpretarea oratoriului *Johannes Passion* de Bach a înscris apoi pe scena festivalului evoluția unei formații cu o tradiție de peste 750 de ani: *Kreuzchor* din Dresda, admirabilă prin particularitatea sonorității sale.

Un stil interpretativ cu o pregnantă personalitate mai ales în stabilirea tempourilor, o virtuozitate tehnică de ansamblu într-adevăr uluitoare, rămîn impresiile lăsate de concertul Orchestrei de cameră din Moscova dirijată de Rudolf Barșai.

O distinsă capacitate dirijorală care gîndește și construiește edificiul sonor al partiturii pe înalte criterii de cultură, profesionism și sinceră trăire interpretativă, am întîlnit în prezența cunoscutului șef de orchestră Yanos Ferencsik din R. P. Ungară. Prea puține motive de mulțumire artistică ne-a generat în schimb dirijorul Lawrance Foster din Anglia, sub bagheta căruia un festival Beethoven a primit o finalizare mai mult sportivă și dură ca sonoritate. Cu pilduitorul merit de a-și fi semnat principala participare în festival prin două concerte exclusiv de muzică românească (oratoriul Tudor Vladimirescu de Gh. Dumitrescu și o seară Enescu) Filarmonica bucureșteană dirijată de Mihai Brediceanu a rămas în schimb suficient de descoperită pe planul realizării artistice.

Dintre soliștii solicitați pentru interpretarea lucrărilor vocal-simfonice programate de agendă, sublinieri aparte se cuvin sopranei Emilia Petrescu, tenorului Valentin Teodorian, baritonului Octav Enigărescu.

Rolul principal în susținerea festivalului a revenit totuși — ca de obicei — forțelor artistice clujene: Filarmonica, prin orchestra simfonică, orchestra de cameră, formația Ars Nova, cvartetul Ruha, dirijorii Erich Bergel și Emil Simon, violonistul Ștefan Ruha, apoi cappella Transilvanica a Conservatorului G. Dima dirijată de Dorin Pop, soliști Agneta Kriza, Ion Budoiu, Ionel Pantea, Alexandru Fărcaș ș.a.m.d.

De la caz la caz, cu inerente deosebiri de valoare sau capacitate artistică, și dincolo de ceea ce uneori a determinat anumite rezerve în privința rezultatului interpretativ, cel mai important aspect îl constituie însă existența unui nivel profesional atestînd în Cluj un centru de cultură în care muzica este slujită virtual cu multă dragoste și seriozitate. (Nu spun bineînțeles, nici o noutate făcînd această ultimă afirmație).

Dintre evoluțiile artistice din festival ale forțelor clujene, personal păstrez ca momente deosebite: concertul Cvartetului Ruha (formație excelent sudată ce se întîlnește dezinvolt cu măiestria); interpretarea dată *Octuorului* de Enescu de orchestra de cameră dirijată de Mircea Cristescu, subtilitatea expresivă și noblețea vocală a baritonului Ionel Pantea în ciclul 7 *Cîntece din ulița noastră* de Paul Constantinescu (impresionantă nu mai puțin calitatea acompaniamentului asigurat de pianistul Ferdinand Weiss), frumusețea interpretativă în tălmăcirea *Simfoniei a VII-a* de Bruckner, datorată orchestrei simfonice sub bagheta dirijorului Erich Bergel.

Cu numeroasele și incontestabilele merite subliniate pînă acum, desfășurarea ediției clujene din această toamnă a făcut loc pe de altă parte și unei dorințe pentru o formulare organizatorică a viitoarelor agende mult mai concentrată, mai concisă, față de ceea ce ni s-a propus deocamdată. Extinderea pe o durată de aproape 3 săptămîni, în condițiile unor posibilități artistice limitate totuși, devine excesivă, obosește publicul, obosește totodată potențialul interpretativ al Filarmonicii locale căreia îi revine de fapt „greul" festivalului, (căci pînă la urmă cvartetul Ruha, formația Ars Nova sau Orchestra de cameră își împrumută membrii tot din orchestra simfonică la rîndul ei suprasolicitată); în concluzie se diluează astfel treptat atît calitatea cît și interesul artistic față de eveniment.

În fine pentru o ultimă sugestie mă voi întoarce la o afirmație făcută la începutul acestui material; anume că *Toamna muzicală clujeană* reprezintă alături de festivalul brașovean al muzicii de cameră „elita artistică" a festivalului muzical național. Continuînd asociația de idei, bineînțeles pe alte coordonate, și fără a dezvolta totodată o problemă binecunoscută, mă gîndesc totuși că organizarea unui festival național al orchestrelor simfonice, poate deveni pentru Clujul muzical un obiectiv artistic posibil de realizat, și-n consecință împlinirea unui adevărat deziderat pentru viața și evoluția profesională a orchestrelor noastre. Premizele s-au conturat de altfel în însăși structura acestor agende, care în proporție de 2/3 a promovat un caracter exclusiv simfonic și vocal simfonic.

THEODORA ALBESCU

Educaţie patriotică prin muzică

Continuînd o mai veche tradiţie, Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti şi-a reluat în actuala stagiune ciclul de manifestări artistice dedicate tineretului studios din Capitală. Noutatea în ceea ce priveşte desfăşurarea acestor concerte constă în numărul sporit de programe şi modul de alcătuire al acestora : concerte pentru elevi şi concerte pentru studenţi, primele fiind mai uşor accesibile.

Mijlocul lui octombrie a.c. a marcat debutul acestei adevărate stagiuni paralele printr-un concert de o deosebită semnificaţie : Corul Filarmonicii a susţinut un program intitulat *Sentimentul patriotic oglindit în muzica corală românească.* Cîntecele abordate au realizat o adevărată antologie a cîntecului patriotic românesc plecînd de la creaţiile finelui secolului XIX şi începutul secolului XX, trecînd prin epoca dintre cele două războaie şi sfîrşind cu creaţia de după 23 August. Din prima categorie de lucrări am reascultat trei capodopere ale genului : *Cîntăm libertatea de* D. G. Kiriac, *Pui de Lei de* I. G. Brătianu şi această inestimabilă lucrare care este *Trei culori* de Ciprian Porumbescu.

„Alarmă la C.F.R." şi „Porniţi înainte tovarăşi", lucrări născute în focul luptelor muncitoreşti pentru libertate şi socialism, au răsunat cu forţă sub cupola Ateneului readucînd amintirea unei epoci de luptă şi glorie a poporului nostru.

În ultima parte a programului, alături de lucrările lui C. Romaşcanu, M. Vescan, P. Constantinescu, Ion Chirescu, Mircea Neagu am audiat şi scene din Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, amplă frescă muzicală exprimînd ani de luptă şi eroism. Printre aceste nume consacrate remarcăm şi o prezenţă nouă, aceea a tînărului compozitor Anton Dogaru. Piesa sa, „Ţară de imn" s-a integrat frumos în aleasa companie în care a fost plasată, tentele modale observate în lucrătură detaşînd-o printr-o originală trăsătură.

Cîteva cuvinte despre interpretare : Dirijorul Vasile Pîntea, autoritar şi elastic, a reuşit cu mult succes să imprime suflu lucrărilor prezentate. El a parcurs cu uşurinţă nuanţele eroice sau lirice ale repertoriului străbătut, dovedind o disponibilitate remarcabilă în abordarea unor zone diferite de expresie, reuşind să sudeze un tot unitar şi logic. Corul Filarmonicii, în ciuda unor imperfecţiuni în intonaţie, a fost receptiv la sugestiile dirijorului. Acompaniamentul pianistic a fost asigurat cu discreţie şi muzicalitate de Nicolae Licareţ.

DAN BUCIU

Festival Brahms

Neobosit violonist, compozitor şi şef de orchestră, veşnic tînărul muzician, Constantin Bobescu se dăruieşte cu elan şi rîvnă pe tărîmul artei. Talentul său nativ despre care Marcel Mihalovici ne-a afirmat (ca unul care îl cunoaşte bine în calitate de fost coleg la *Schola Cantorum)* — că se învecina cu geniul, a fost potenţat la şcoala unor valoroşi maeştri din ţară (Caudella, Cornetti) şi de la Paris (Vincent d'Indy, Nestor Lejeune, Paul Le Flem ş.a.). Creaţia sa în mai toate domeniile, violonistica sa strălucită (a făcut parte, între altele, din cvartetul condus de George Enescu) precum şi activitatea sa dirijorală la Radioteleviziune unde funcţionează din 1935, l-au impus temeinic în viaţa noastră muzicală.

La orchestra simfonică a Radioteleviziunii a condus, în toamna aceasta, un „Festival Brahms", constînd din *Simfonia a II-a* şi *a IV-a*, prilej de a aprecia odată mai mult însuşirile sale artistice. Din capul locului vom afirma că a fost o seară de muzică foarte bună, de care s-au bucurat nu numai ascultătorii din sală dar şi cei ce au urmărit concertul pe micul ecran. Este semnificativ faptul că dirijorul Bobescu obţine totul de la orchestră, cu zîmbetul său inefabil şi bonomia sa proverbială care îl fac să fie unul dintre cei mai iubiţi şefi de orchestră.

Prezentarea celor două simfonii a beneficiat atît de faptul că acestea au fost de multă vreme asimilate în profunzime de Constantin Bobescu, cît şi de capacitatea sa de a comunica în chip simplu, direct şi cu naturaleţe, intenţiile-i interpretative, orchestrei. Am avut astfel satisfacţia unui Brahms în tot ce acesta are mai autentic ca fond emoţional, mai impunător sub raportul eşafodării construcţiei sonore, mai savuros ca detalii de armonie şi orchestraţie.

Ceea ce socotim că s-a ridicat pe primul plan este faptul că dirijorul Bobescu a izbutit să contureze şi exprime nota emoţională dominantă a fiecăreia dintre cele două lucrări. Astfel *Simfoniei a II-a* i-a scos în evidenţă caracterul liric şi pastoral. A sunat cu generozitate, ca un adevărat şuvoi sonor la viori, tema iniţială din *Allegro non troppo.* După contrastanta mişcare succedentă *Adagio,* cu caracter pe alocuri elegiac, a imprimat acelui *Allegretto grazioso,* o mişcare dansantă, ca de menuet senin şi realmente graţios. *Finalul* a fost redat cu energie, cu spirit şi vitalitate, final despre care criticul Eduard Hanslick a spus că „în vinele sale curge sînge mozartian"...

Am urmărit *Simfonia a II-a* care îşi merită bine supratitlul de „pastorală".

Tot astfel *Simfoniei a IV-a,* dirijorul i-a imprimat cu multă simţire, nota elegiacă, chiar tragică.

(Ne amintim, nu fără emoţie, că despre debutul la viori a primei mişcări *Allegro non troppo,* Ionel Perlea ne împărtăşea impresia sa că notele par să spună : „Oh ! da, i-aşa viaţa mea !"). Şi într-adevăr, tema in-

troductivă, ca niște suspine, dă impresia că exprimă aceste cuvinte.

Dirijorul a comunicat acestei prime mișcări accentele de tristețe care o definesc, și, de asemenea, mișcării a doua, o melancolie pe care cîntul clarinetilor pe pizzicatti de coarde a confirmat-o din plin.

După *Scherzo*, care pentru contrast, a adus o notă de veselie, *Finalul*, pasionat și dramatic, a fost construit magistral în armătura strictă a celor 32 variații *(Passacaglia)* ce îl constituie.

Orchestra a răspuns, cu foarte mici excepții, la alămuri, ireproșabil, susținînd cu convingere și interes, efortul lăudabil al dirijorului. A fost un Festival Brahms izbutit.

J.-V.P.

Festival Stravinski

Consultînd pliantele stagiunii simfonice ale Filarmonicii „George Enescu" și Orchestrei Radioteleviziunii am remarcat numărul mare de concerte dedicate creației unui singur compozitor. O stagiune încărcată de „festivaluri" care se doresc și trebuie să fie evenimente ale vieții muzicale nu poate decît să bucure pe cei prezenți în sala de concert, fără a mai insista asupra realului serviciu ce îl aduc formațiilor noastre în aprofundarea lumii stilistice a unui Mozart sau Haydn, Brahms sau Honegger, Enescu sau Stravinski.

Festivalul Stravinski susținut de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii avînd la pupitru pe Iosif Conta a debutat, de fapt, în fața sălii de concerte de pe strada Nuferilor unde o nesperată afluență de public solicita cu reduse șanse de succes, acel „bilet în plus" care dovedește încă odată că muzica de calitate, indiferent de anii cînd a fost compusă, comunică o uriașă cantitate de informații, că este o apreciabilă sursă de delectare artistică. A fost primul succes al manifestării, o concludentă pledoarie pentru accesibilitatea muzicii secolului nostru, un adevărat test sociologic. Desigur meritul revine dirijorului Iosif Conta, cunoscut adept al muzicii zilelor noastre, semnatarul atîtor și atîtor prime audiții românești și universale.

Programul a fost alcătuit din muzica baletelor *Pasărea de foc, Petruşka* și *Sărbătoarea primăverii*, momente remarcabile ale perioadei ruse ale lui Stravinski, cele trei capodopere compuse — caz unic în istoria artei sonore — în trei ani — 1910, 1911, 1912. Alegerea lor, din cele 11 balete ale marelui clasic al zilelor noastre, s-a dovedit fericită din punctul de vedere al unității stilistice dar greu realizabilă interpretativ la acel nivel cu care dirijorul și orchestra ne-au obișnuit în ultimii ani. Dificultățile pe care aceste partituri le conțin din abundență, plasate parcă cu simț al umorului dublat de sarcasm, dificultăți ale știmelor fiecărui instrumentist, apoi de omogenizare, dificultăți determinate de soluțiile deseori de excepție la care apelează Stravinski, dar de un inimitabil farmec coloristic, de o sclipitoare vervă ritmică, pretind, categoric, o aprofundare ce necesită mai mult decît o săptămînă de repetiții. Cele cîteva inadvertențe nu au știrbit, totuși, cu nimic senzația de reușită a întregului concert, de adevărat *festival*, fapt de altfel confirmat și atestat de bunele aprecieri ale criticii de specialitate, de îndelungatele aplauze ale publicului.

Iosif Conta, dirijorul ce pare născut pentru frenezia ritmică a partiturilor stravinski-ene, știe să realizeze acele arcuri expresive și de intensități pe care muzica le destăinuie cu o mai mare zgîrcenie decît în riguroasele forme clasice. Iosif Conta reușește apoi să devină acel fin colorist, mînuitor al unor nuanțe delicate. Se simte că această muzică îi este foarte apropiată temperamental, că o iubește, că posedă mijloacele tehnice și artistice cu care să-i releve frumusețile. L-am mai văzut și ascultat dirijînd Stravinski (în urmă cu cîțiva ani la pupitrul aceleiași formații într-un turneu de concerte în R. D. Germană a cucerit critica de specialitate) dar de data aceasta ni s-a părut mai matur, mai împlinit, mai profund.

Orchestra, colectiv ce-și continuă cu succes drumul ascendent al ultimelor stagiuni, a avut reușite meritorii în prima parte a concertului ce a cuprins *Pasărea de foc* și *Petruşka* și remarcabile în *Sărbătoarea primăverii*. Să ne explicăm: obișnuită cu dificila muncă de înregistrare în studio, ea a ajuns la o precizie ritmică și la o luciditate interpretativă de invidiat. Dificultățile de poliritmie și polimetrie pe care le conțin partiturile incluse în concert sînt rezolvate cu o evidentă ușurință. Punctele vulnerabile ale formației sînt construcția arhitectonică a pieselor și conturarea lumii sonore în care domină discreția, delicatețea. Dacă dirijorul a reușit să intuiască perfect arhitectura și să o materializeze plauzibil în concert, momentele lirice au fost mai puțin reușite. Orchestra dispune de cîteva individualități remarcabile (excelent solo-ul de fagot din debutul *Sărbătorii primăverii* executat de Miltiade Nenoiu), de o partidă de coarde unitară, este omogenă și receptivă, argumente care ne îndreptățesc să credem în viitoare reușite.

Indiscutabil punctul culminant al serii l-a constituit impresionanta interpretare a *Sărbătorii primăverii*. A fost un moment ce se va înscrie printre cele mai fidele echivalențe sonore ale acestui opus stravinskian realizat la noi, comparabil cu înregistrări antologice cunoscute din discografia mondială.

A fost o adevărată demonstrație de virtuozitate, o probă de măiestrie, pe care dirijorul și orchestra au trecut-o cu brio.

MIHAI MOLDOVAN

Carlo Zecchi

Dirijorul Carlo Zecchi, muzician de reputaţie mondială, vine cu consecvenţă în mijlocul publicului românesc, care îi preţuieşte arta, realizările. Cu mulţi ani în urmă el ne-a vizitat ca pianist concertist, fiind socotit unul dintre cei mai de seamă interpreţi la acest instrument. (Alfredo Casella îl oprecia foarte mult. El relatează în lucrarea sa *Il piano-forte* exigenţele de execuţie ale lui Zecchi care mergeau pînă acolo încît în turneu îşi avea scaunul său special, cu care călătorea pretutindeni...) Zecchi s-a dovedit mai departe un eminent pianist şi în anii din urmă în concertele de muzică de cameră — mari evenimente artistice — date la noi împreună cu violoncelistul de mare distincţie, Enrico Mainardi.

Ne-am bucurat să-l avem odată mai mult ca dirijor la pupitrul Filarmonicii George Enescu, în toamna aceasta. Sub raportul repertoriului, Carlo Zecchi rămîne un clasicizant. A prezentat muzică de Haydn, Mozart, la primul concert, apoi Schumann, Brahms la al doilea.

Există cîteva constante care definesc arta sa dirijorală. Este de subliniat în primul rînd preocuparea sa de a realiza construcţii perfect echilibrate, arhitecturate armonios, înălţate cu o mare grijă. În paralel : o mare atenţie la evidenţierea cît mai explicită a elementului cantabil. De altfel, însăşi lucrările alese atestau primatul melodiei, începînd cu *Simfonia no. 86 în Re major* de Haydn („Pariziana"), trecînd la lucrări simfonice de Mozart, apoi la simfonii de Schumann şi Brahms. O altă caracteristică a dirijatului lui Carlo Zecchi este şi sobrietatea în folosirea nuanţelor dinamice. Vrem să spunem că nu îndrumează niciodată orchestra către intensităţi sonore prea mari *(fortissime)* şi nici către valori de intensitate prea mici *(pianissime)* cum întîlnim la atîţi alţi şefi de orchestră, cu vădită intenţie a obţinerii unor efecte izbitoare, dar de suprafaţă. Tot astfel şi gestica sa este precisă, energică dar măsurată, lipsită de spectaculozitate. Tot ceea ce ne-a oferit Carlo Zecchi a purtat amprenta muzicalităţii desăvîrşite, a competenţei şi bunului gust.

În *Simfonia no. 86* de Haydn a scos în relief ritmica vie a primului *Allegro*, graţia şi gingăşia *Menuetului* (violinele în *Trio* au cîntat cu o fineţe deosebită) fluenţa şi spiritualitatea finalului traduse printr-o gestică minunată şi bonomă.

În *Concertul pentru clarinet şi orchestră în La major* de Mozart, solistul Aurelian Octav Popa, care este un mare artist, dotat cu o sensibilitate deosebită şi stăpînind o tehnică, am zice transcendentă, ne-a purtat pe culmile artei mozartiene cu multă poezie, cu o dezinvoltură, gingăşie şi în acelaşi timp concentrare a sentimentului care ne-au impresionat, odată mai mult, profund. Clarinetistul Popa are un ton cald, modulant, catifelat. Cîntul său în *piano*, extrem de nuanţat, virtuozitatea-i suverană şi bogata-i expresivitate au fost o încîntare pentru toţi cei ce l-au urmărit... Acompaniamentul a fost condus de Carlo Zecchi cu discreţie, cu dorinţa vizibilă de a-i menaja solistului rolul de protagonist.

Divertismentul în Re major de Mozart a fost un alt prilej de a urmări capacitatea lui Carlo Zecchi, privind diferenţierea mişcărilor şi potenţarea sensurilor expresive. Şi de astă dată a lăsat întîietate pasajelor de solo violonistic, susţinute de Varujan Cozighian cu un lirism sobru, cu eleganţă şi cu o siguranţă ce dovedea serioasa sa pregătire pentru acest rol, deşi episodic în contextul lucrării.

Interpretarea dată, o săptămînă mai tîrziu, *Simfoniilor* a treia de Schumann şi întîia de Brahms nu a făcut decît să confirme excepţionalele calităţi dirijorale ale lui Carlo Zecchi. Vom releva stilul autentic imprimat *Simfoniei* de Schumann, cu unele accente, pe alocuri schubertiene, îndeosebi în partea a III-a *(Andante non troppo)*, caracterul de o solemnitate funebră a părţii a IV-a *(Maestoso)* şi vioiciunea *Finalului ;* În Brahms : construcţia monumentală, lirismul şi tensiunea dramatică din partea a IV-a care în finalul ei a dezlănţuit întreaga energie vibrantă a reputatului dirijor.

Aceste seri de reală împlinire artistică au pus în cea mai bună lumină atît multitudinea însuşirilor individuale ale membrilor orchestrei cît şi valoarea incontestabilă a colectivului Filarmonicii „George Enescu" luat în bloc. Subliniem însă — pentru a cîta oară ? — că o orchestră valorează cît dirijorul ei...

Nu căutăm pete în soare dar socotim că lectoratul Filarmonicii trebuie să acorde toată atenţia cuvenită înserării exemplelor muzicale în textul programelor de sală. În cazul *Concertului* şi *Divertismentului* de Mozart, ele au apărut schimbate... între aceste două lucrări. S-a socotit, probabil, că „e tot aia"...

J.-V.P.

Mihai Constantinescu
Eckart Schlandt

Desigur, prezentarea ediției integrale a lucrărilor de un anume gen aparținînd lui Bach, reprezintă — în primul rînd — un act de incomensurabilă responsabilitate artistică cu implicații egale de ordin muzical și, prin aceasta, cultural, general. Firește, o asemenea acțiune presupune, în cel mai înalt grad, prezența unei viziuni interpretative ferme, a unui punct de vedere bine argumentat sonor, a unei atitudini elevate din punct de vedere artistic și intelectual.

Indiscutabil, violonistul Mihai Constantinescu și, în importantă măsură, organistul Eckart Schlandt, au fost conștienți de responsabilitatea misiunii pe care și-au asumat-o ; în plus, interpreții ne-au revelat — și acest lucru mi se pare a fi cel mai prețios — o gîndire muzicală constructivă, bine fondată, o privire de ansamblu unitară asupra întregului ciclu al celor șase sonate. Mai puțin spectaculoase decît sonatele și partitele pentru vioară solo, fără a reține diversitatea și tipurile de expresie ale acestora din urmă, ciclul sonatelor de vioară și instrument cu claviatură reprezintă un moment de o mare integritate, de o mare sobrietate emoțională, de extraordinară unitate și conciziune a mijloacelor de expresie. Și, privită tocmai din acest punct de vedere, sarcina interpreților părea cu atît mai dificilă, mai problematică. Trebuie apreciat din capul locului că valoarea actului artistic întreprins de violonistul Mihai Constantinescu este comparabilă cu aceea a unei importante restituiri a lui Bach, a unei părți a creației acestuia, în contextul vieții noastre muzicale ; este o acțiune pe care puțini muzicieni au curajul artistic și prestanța să o întreprindă. De o remarcabilă sobrietate și ținută, interpretarea sa se distinge prin aspectul ei constructiv, prin integrarea rațională a desfășurării solistice în atmosfera camerală pe care o conturează evoluția unitară a celor două instrumente. Oricît de seducător ar fi, din punct de vedere sonor, aliajul de timbre dintre vioară și orgă, totuși destinația concret sonoră care a fost dată părții instrumentului cu claviatură, pare totuși discutabilă. Scrise, în original, pentru vioară și clavecin, interpretările contemporane utilizează cu reală eficacitate artistică și probitate față de sensul partiturii, cuplajul vioară-pian ; utilizarea orgii — oricît de estompată în privința coloritului timbral vizează spectaculozitatea, aspect pe care genul cameral al sonatelor, nu-l reține.

Și totuși nu se poate să nu apreciem în interpretarea tînărului organist Eckart Schlandt simțul măsurii, justa dozare a sonorităților deosebit de dificil de obținut în relația vioară-orgă ; de asemenea precizia coordonării planurilor sonore a fost just menținută în special pe parcursul primului concert, cel de al doilea prezentînd suficiente nesiguranțe de atac al tastelor, nesiguranțe care la nivelul instrumental organistic au creat sonorități neclare, chiar haotice.

DUMITRU AVAKIAN

Fausto Zadra

Tînărul pianist italian Fausto Zadra, originar din Argentina, este elevul lui Carlo Zecchi și totodată asistentul acestuia la cursurile de perfecționare de la academia de vară *Mozarteum* din Salzburg. Fausto Zadra e, totodată, inițiatorul *Festivalului muzical de vară de la Taormina.*

În cadrul recitalului dat la Ateneu, a prezentat muzică clasică. În *Sonata op. 27 nr. 1 în Mi bemol major* de Beethoven, a vădit o forță de atac deosebită. A realizat mari contraste dinamice, uneori violente prin caracterul percutant al unor acorduri (în *allegro molto vivace* de pildă) sugerînd totuși bine acele bruște schimbări de dispoziție, de atmosferă, specifice Titanului. Fausto Zadra a apărut un pianist de temperament.

În *Sonata în Do major* de Mozart, tehnica sa s-a dovedit cizelată și apropiată într-o bună măsură exigențelor de execuție reclamate de lucrare. Pianistul are tușeul fin, perlajul distinct. Discursul muzical a fost condus cu fluență dar și cu unele inegalități, cu anumite accelerări ușoare de tempo. Partea mijlocie a sonatei, *Andante* a fost redată cantabil, cu sentiment.

Programul său a cuprins și *Carnaval* de Schumann, lucrare de gingașă și visătoare concepție, a cărei putere de a emoționa s-a păstrat pînă în zilele noastre.

Momentele de reverie ne-au fost bine redate în *Pierrot* și în *Florestan ;* cu un sentiment afectuos, *Estrella.* Interpretul a reușit să creeze mișcarea și atmosfera adecvată în *Vals nobil,* în *Chopin* și în *Valsul german.*

A imprimat o notă șăgalnică *Cochetei,* redată realmente cu cochetărie și a avut unele ezitări binevenite, unele expresive rubato-uri în *Chiarina. Fluturii* s-au bucurat de o prezentare sugestivă, am spune palpitantă, iar *Marșul Davidienilor* (împotriva Filistinilor) a închis ciclul în chip triumfal.

Captivantele miniaturi au fost înfățișate cu prea scurte pauze, așa... dintr-o răsuflare. Credem că ele cîștigă totdeauna și mai mult dacă se lasă între fiecare o respirație puțin mai largă.

Fausto Zadra și-a suplimentat recitalul cu *Valsuri* și o *Scoțiană* de Chopin (redată cu o velocitate extremă).

J.-V. P.

Lavinia Tomulescu-Coman

Într-una din criticile muzicale semnate de Robert Schumann, citim dimensiunile unui pianist : „..tehnica liniștită, pe care ți-o dă o școală bună, ușurința plină de siguranță care nu este decît rezultatul unor exerciții stăruitoare, și, mai ales, tonul frumos care răsună din plin de vigoare și cu care nimeni nu se naște pe lume".

Sînt convins că aceste obiective au fost urmărite asiduu, în pregătirea recitalului prezentat la studioul Ateneului de pianista Lavinia Tomulescu-Coman. Prezentă sporadic pe scenele de concert, mai frecvent în cadrul concertelor Conservatorului, unde îndeplinește și o funcție didactică la catedra de pian, pianista, încă de la primele apariții publice, a etalat o deosebită seriozitate în pregătire, o capacitate de înțelegere muzicală cu un ambitus ce acoperea diferite stiluri de creație precum și o muzicalitate proprie. Am apreciat aceste valențe în interpretarea Sonatei I-a de Nicolae Coman. Familiarizată cu stilul compozitorului, vibrînd la unison cu acest stil, Lavinia Tomulescu-Coman a conturat expresiv tematica din Allegro-ul sonatei (Sonata I-a de Nicolae Coman, scrisă în 1956, este dedicată lui Prokofiev) ; redînd cu deosebită înțelegere sensul muzical cvasi improvizatoric, cu efecte jazz-istice, din Andante și de asemenea a strălucit în opunerea în cadrul tiparelor de *rondo* a unui refren sarcastic cu cuplete încărcate de un lirism contorsionat, polifonizat pe alocuri, în ultima parte a sonatei, *Rondo*-ul.

Tot pe această linie a deosebitei responsabilități asumate de interpretă se înscrie și prezentarea dificilei *Sonate în sol minor* op. 22 de Schumann. Am găsit în această interpretare mlădierea capricioasă a tematicii și a formei, detașarea unor registre timbrale pînă la un aspect indiscutabil antifonic, obiectivarea unei tehnici „perlate", armonia funcțională, celulă dinamizatoare pentru spiritul fanfaristic,de bună calitate, din *Scherzo,* redarea violonistică, în sensul sugerat de autor, a refrenului din *Rondo*-ul final.

De cele mai multe ori am încercat senzația-intenție extrem de lăudabilă, că pianista recreează tot ceea ce interpretează, acțiune care implică un risc extrem de mare în momentul în care linia de demarcație autor-interpret se șterge, interpretul rămînînd singur !... Acest capitol cred că merită reflecția cea mai urgentă din partea pianistei, cu eficacitatea așteptată. În acest context găsesc loc unei sugestii și anume participarea la o formație de cameră, fie *trio, cvartet* etc... care i-ar aduce cu siguranță evidențierea interpretativă, contrastantă, de care aminteam. Din programul concertului de la Ateneu mai notez interpretarea acordată *Variațiunilor* op. 9 de Brahms, pe un coral de Schumann. Am găsit finețe și înțelegere în urmărirea microstructurii melodice dar nu am sesizat „bravura" tipică, în special, momentelor de *scherzando.*

Am lăsat special la urmă interpretarea *Sonatei op. 27 nr. 1 în Mi bemol major* de Beethoven. Nu întîmplător pianista s-a oprit asupra acestei sonate beethoveniene, una din sonatele cu „probleme". Din recomandarea lui Edwin Fischer, în privința tempilor, am apreciat busola ce a condus interpretarea, busolă ciclică, după intențiile de construcție dramatică ale autorului. Caracterul revoluționar al formei, factura general lirică precum și insulele cu ictus melodic propice unei interpretări rubato — neocolită de Lavinia Tomulescu-Coman — au evidențiat din plin sensibilitatea proprie a pianistei, sensibilitate dobîndită în urma unor „exerciții stăruitoare", cum remarca Schumann în cronica citată la început.

A. DOGARU

„Plutașul de pe Bistrița" la Operetă

Complexa problematică a axării repertoriului de spectacole pe cele mai valoroase lucrări românești contemporane, în scopul accentuării factorului educativ artistic și ideologic, aduce în fața teatrelor noastre muzicale noi posibilități de afirmare. Opereta originală numără deja cîteva importante succese, care neîndoios nu trebuie să lipsească din repertoriul permanent, pentru a asigura o reprezentare eficientă a școlii componistice românești. Este o datorie

Scenă din actul III

patriotică, de necontestat, ca un asemenea repertoriu să devină principalul scop în ridicarea nivelului artistic de interpretare, situînd titluri devenite deja celebre în fruntea reuşitelor teatrelor muzicale de gen. Aşa am înţeles de altfel meritoria iniţiativă a Teatrului de Operetă din Bucureşti, care la începutul acestei stagiuni a reluat, cu efortul necesar unei adevărate premiere, *Plutaşul de pe Bistriţa* de Filaret Barbu — libretul de Traian Iancu în colaborare cu Ion Dacian. Dar tocmai din cauza principiilor vizate, se cuvine să apreciem cum se situează această premieră în contextul activităţii Teatrului.

Desigur, acum aproape douăzeci de ani, spectacolul răspundea altei experienţe de creaţie. Iată de ce, pentru contemporaneizarea genului — căci nu credem că sînt de dorit doar reconstituirile — desfăşurarea textului, reorganizarea succesiunii muzicale într-un ritm mai alert, renunţarea la lungimi şi efecte perimate ar fi fost binevenite. Nu negăm valoarea lucrării, care şi în această formă prezintă reale calităţi muzicale şi dramatice, dar pledăm pentru reluări vitalizate, care să atragă şi mai mult publicul. Totuşi, dacă aceasta ar fi fost singura problemă a spectacolului, desigur că puteam fără ezitare să consemnăm un însemnat succes al Teatrului de pe Splai. Dar, ceea ce reproşam principial autorilor, în montarea actuală — direcţia de scenă Nicuşor Constantinescu, scenografia Dorin Voinescu şi Dan Teodor — este mai vizibil. Căci elementele aşa-zis tradiţionale ale operetei, pe care le-am numi deseori „obiceiuri", grevează aspectul realizării reeditînd nedorit secvenţe consacrate ale genului, indiferent de titlul lucrării. În această direcţie se pot însă aduce contribuţii efective pentru ca o montare nouă să fie realmente un eveniment, nu o repetare a aceloraşi tipare pe alt text. Cerem, cu alte cuvinte, ca realizatorii să-şi asume mai multă responsabilitate în actul militant de creaţie, ştiind care este scopul unui asemenea spectacol.

Perfectibile, contribuţiile orchestrei şi corului — dirijor Mircea Ionescu — ca şi cele ale ansamblului de balet — coregraf Elena Penescu Liciu — rămîn la nivelul obişnuit de stagiune, continuînd nu o tradiţie, care presupune păstrarea calităţii, ci o „stare de lucruri" rutinieră. Distribuţia readuce nume ale premierei de acum 17 ani — Lucia Roic, Nicolae Ţăranu, interpreţi devotaţi operetei, depăşiţi însă de efortul solicitat în prezent. Ne gîndim şi aici la necesitatea revizuirii stilului de cînt şi de actorie, în direcţia unor soluţii mai moderne, aşa cum am observat în unele momente la Gabriel Gheorghiu sau Mircea Nemens. Opereta continuă să-şi păstreze însă verva comediei, prin actori de talia Mariei Wauvrina şi Toni Buiacici, secondaţi cu bune intenţii de Constanţa Cîmpeanu şi Virgil Bojescu. Da, aşa cum arătam, o asemenea premieră cere mai mult de la realizatori, ansamblu şi solişti. În acest sens, reluarea *Plutaşului de pe Bistriţa* poate primi doar calificativul de experienţă promiţătoare.

Gr. C.

Concerte de jaz

În două zile (şi seri) consecutive, am avut prilejul să parcurgem *de auditu* o adevărată istorie, în mic, a jazului, datorită unor exponenţi de frunte ai acestuia şi formaţiilor lor orchestrale. Au venit în mijlocul nostru unii din veteranii jazului de odinioară, ca bunăoară formaţia *Kid Thomas Preservation Hall Band* a venerabilului Kid Thomas (în vîrstă de 75 de ani, trompetist din prima epocă, eroică) şi care sînt păstrători ai celui mai autentic stil „New-Orleans". Fiecare din cei şapte membri ai formaţiei (trompetă, trombon, saxofon, contrabas, clarinet, pian, baterie) au implinit roluri solistice, de unde o mare diver-

sitate în desfășurarea unor piese devenite de mult clasice ca *Bassin-Street*, *Tiger-Rag* ș.a. A fost impresionantă această formație de seniori ai jazului de odinioară, (cel mai tînăr membru, bateristul, era și el trecut de 52 ani) ! S-a cîntat îndeobște „drept", cu un caracter motoric de o desăvîrșită vigoare ritmică, dar cu totul uniform, ca un marș. Diversitatea a rezultat din fantezia improvizatorică a interpreților care împlineau toți, repetăm, roluri solistice. Au fost însă bine înțeles și nostalgice *blues*, cu alterațiile lor specifice și care aduceau nota caracteristică de alean, proprie negrilor. Unele refrene (la *Bassin Street* de pildă) au fost cîntate de către cla-

Kid Thomas Preservation Hall Band

rinetistul Albert Burbank într-o savuroasă franțuzească, în spiritul tradiției păstrată la Nouvelle Orléans. Acesta a fost jazul sobru, din primele decenii ale veacului nostru.

Dar a intrat în scenă Duke Ellington, reputatul compozitor, aranjor, pianist și dirijor, care de o jumătate de veac reprezintă, alături de Louis Armstrong, piscurile jazului contemporan. Ellington concepe totul orchestral. El este un mare armonist și colorist care a realizat combinații și înlănțuiri de acorduri cu unele savuroase efecte de *glissandi* la trombon și de surdină la trompetă evocatoare ale misterioasei jungle africane (stilul „junglă"). A creat, între altele, lucrări pentru soliști și orchestră ca de pildă *Concert pentru Cootie*. Orchestra, cuprinzînd baterii întregi de alămuri (era prezent și fiul său, trompetistul Mercer Ellington) saxofoane, oboi, clarinet, orgă, contrabas, pian precum și soliști vocali, a apărut ca un adevărat instrument uriaș, cu tot atîtea registre, prin mijlocirea cărora se exprima conducătorul ei. Degajat, se instala cînd și cînd la pian unde prin cîteva acorduri placate cu energie și cu o minunată inteligență muzicală, de păreau niște clopote într-o catedrală, contura anumite profiluri armonice bogate. Duke Ellington a prezentat unele din șlagărele sale celebre : *Ia trenul A*, *Sofisticata doamnă*, *Preludiul unui sărut*, etc. etc. O compoziție a sa de la Dakar, unde a fost acum patru ani, *Cea mai frumoasă africană* ne-a prilejuit audierea lui Harry Carney. Virtuoz de înaltă clasă al saxofonului bariton, Carney se află de peste patru decenii în orchestra lui Ellington. Dar și alți saxofoniști ca Paul Gonsalves, Harold Kenneth Ashby, Noris Turney, trompetistul Charles Williams (Cootie) trombonistul Chuck Connors și bateristul Jones Rufus, au avut contribuții solistice valoroase. Duke Ellington, cu un gest elegant și dominator, de mare vrăjitor al sunetelor, impunea încheieri bruște, stîrnind entuziasm, admirație. La 72 ani, el a rămas același tînăr animator care stimulează pe partenerii săi întocmai ca acum aproape o jumătate de veac.

Pe scena sălii mari a Palatului au apărut și formația *Giganții jazului* în frunte cu reputatul compozitor și trompetist Dizzy Gillespie. Creator, alături de Charlie Parker, al stilului nou de jaz *be bop*, constînd în violențe neașteptate și întreruperi bruște ale liniei melodice, Gillespie a făurit melodii complexe și armonii îndrăznețe. Tehnica sa la trompetă a apărut formidabilă în registrul acut. Improvizațiile sale în *blues*-ul *În jurul nopții*, uluitoare. Cîntul său cu surdina *wa-wa*, inimitabil. Dar și membrii micii sale formații s-au dovedit interpreți virtuozi. Am apreciat pe Kai Winding (trombon) pentru tonul său elegiac în *blues*-uri și pe saxofonistul Sonny Stitt ale cărui agilități au apărut neîntrecute. Dar ni s-a părut curios că o personalitate atît de proeminentă ca aceea a pianistului și compozitorului Thelonious Monk, unul dintre deschizătorii îndrăzneți de drumuri în jazul contemporan, nu s-a afirmat decît prea puțin la instrumentul său.

Subliniem prezența solistică a remarcabilului vibrafonist Gary Burton a cărui măiestrie îi permite să folosească simultan, patru ciocane, dar mărturisim că improvizațiile și elucubrațiile cvartetului lui Ornette Coleman (unul din promotorii stilului liber — *free jazz)* nu au reușit să ne cîștige adeziunea. Rezultanta generală a acestor spectacole rămîne însă cu totul pozitivă și ne-am bucurat să putem lua un contact direct cu importanții exponenți ai jazului mai sus menționați.

J.-V.P.

Marginalii la premiera operei „Mignon"

În momentul de sinteză și de perfecționare pe care îl trăim, adevăratele valori spirituale ajung să se bucure tot mai mult de prețuirea lor veritabilă. Cînd unele experimente se dezic prin însăși necontribuția lor la idealul social-uman, cînd tradiții și inovații se desăvîrșesc, se înfrumusețează primind noi valențe prin integrarea lor în circuitul realităților contemporane, dorim și căutăm să aflăm în realizările și creațiile artistice care ne înconjoară, *„luminosul mesaj al unei arte închinate omului, perfecționării sale morale, înnobilării și îmbogățirii spirituale a întregului nostru popor"*. Dacă cei care plămădesc variatele înfăptuiri ale artei nu ajung la deplina *„integrare a personalității individuale în interesele generale"*, nu vor izbîndi o creație universală și o pozitivă influențare culturală cu majore contingențe educative. Dacă, dimpotrivă, manifestări artistice de un generos umanism și de o aleasă ținută se impun interesului și căutării dorite de a găsi valabile realizări, acestea se cer a fi *„tratate și teoretic, elaborînd tezele dezvoltării și afirmării lor în viață"*.

Astfel de gînduri mi le-a trezit participarea la premiera operei *Mignon*, și apoi cel de-al doilea spectacol cu a doua distribuție.

Opera cucerește prin subiectul ei emoționant, cu largi implicații umane și de cultură, printr-o muzică accesibilă ce cucerește, și printr-o admirabilă montare. Decor, mișcare (scene de masă), culoare, lumini, totul e armonizat într-o gîndire unitară. Cea mai populară operă lirică franceză, a cărei premieră absolută a avut loc la Opera Comică din Paris în 17 noiembrie 1866, apare în 3 octombrie 1971 pe scena operei Române din Cluj, ca un veritabil act de cultură majoră și contemporană.

Libretul operei este scris de Michel Carré și Jules Barbier, după romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, apărut în 1796. Alături de *Faust*, *Mignon* este a doua operă dăruită scenei lirice de acești libretiști, din creația lui Goethe. În librete, personajele centrale feminine sînt transpuse pe prim plan atît în *Faust* (i se spune operei și *Margareta*), cît și în *Mignon*. Și în muzica acestor opere există o asemănare prin caracterul expresiv și comunicativ, grațios și elegant. Atît în *Faust* al lui Charles Gounod cît și în *Mignon* de Ambroise Thomas este evidentă în muzică psihologia spiritului francez. (Ambroise Thomas, 1811—1896, a cunoscut succese prin operele sale *Caidul*, *Visul unei nopți de vară*, *Hamlet* și *Mignon*).

În opera *Mignon* este exploatat de către libretiști un episod din romanul cu caracter autobiografic al lui Goethe. Wilhelm Meister, spirit faustic, este însetat de cunoaștere. El cutreieră lumea și tinde spre tărîmul cald al Italiei (ca spre o poartă ce s-ar deschide căutării minții lui). Aceeași năzuință spre eliberare, același dor nostalgic o poartă și pe Mignon spre locurile natale nedeslușite. Ea e o fată bizară furată în fragedă copilărie, pe care Wilhelm Meister o eliberează răscumpărînd-o de la trupa de țigani saltimbanci care o maltratează. Lothario, bătrîn cîntăreț pribeag, cu mintea rătăcită, care își caută fiica răpită cu cincisprezece ani în urmă, o va regăsi în persoana lui Mignon, cînd Wilhelm Meister îi va duce pe amîndoi în Italia, unde revederea locurilor natale le va deslușì amintirile. Drama lui Mignon, dramă a violenței săvîrșită asupra copilului și a copilăriei, trezește caracterul entuziast al lui Wilhelm, care o părăsește pe frivola actriță Philina pentru Mignon, care îi inspiră sentimente trainice.

Însăși înscrierea acestei opere în repertoriu mi se pare o idee fericită, *Mignon* fiind o „grande-opéra" de o reală vocație scenică și fiind străbătută de dorul, năzuința spre eliberare a eroilor, de generozitate și umanitarism, elemente de educație permanent valabile, căci *„arta trebuie să dezvolte cele mai bune calități spirituale ale omului"*, preocupări pe care căutăm să le ridicăm acum la un nivel superior. În această lumină și pentru fenomenul artistic de ansamblu care este opera, ne preocupă în primul rînd rolul determinant pe care-l deține în crearea spectacolului contemporan regia. În accepțiunea modernă, regizorul este cel care sintetizează elementele dramei și ale muzicii, evidențiind sensurile adînci, intențiile scriitorului și ale compozitorului. În montarea unei opere compusă acum o sută de ani se mai pune problema păstrării unei atmosfere adecvate epocii și totodată unei înnoiri creatoare. Astfel virtuozitatea regizorului se va manifesta în spiritul lucrării (și nu în afara ei), va fi un element decisiv ce va aduce ideea din viață pe scenă.

Spectacolul clujean realizează — în înscenarea semnată de Viorel Gomboșiu — o veritabilă dramă muzicală, respingînd „muzicalizarea" snoabă a concertului costumat. De remarcat în viziunea care ni s-a prezentat, concentrarea acțiunii și a conflictului prin reducerea unor scene superflue și înlocuirea prozei prin recitativele originale ale lui Thomas (traduse de regizor), ceea ce a ridicat mult unitatea muzicală a operei.

Distribuția, care azi în teatrul muzical nu se mai poate face numai după considerente de ordin pur vocal, a fost salutar înnoită prin punerea în valoare a variantei (neexploatată încă) din partitura originală, care indică interpretarea, mult mai veridică, a rolului titular de către o soprană, în locul mezzosopranei tradiționale, și prin înlocuirea cu un tenor a nefirești mezzosoprane în „travesti", în rolul tînărului Frédéric.

Într-o veche montare la noi a acestei opere, Mignon apărea desumanizată total, un fel de sălbăticiune. Acum însă ea este conturată veridic psihologic, fiind în mod firesc capabilă de sentimente de dragoste (față de Wilhelm), de sentimente de bunătate (la despărțirea de țigani), și de un delicat și profund sentiment nostalgic. Acum toate personajele sînt pe deplin conturate, printr-o minuțioasă reliefare și dinamizare a situațiilor, ceea ce contribuie foarte mult la înțelegerea și la unitatea dramatică a piesei. Des-

cifrînd cu discernămînt sfera amplă a vieții, universul și psihologia eroilor, regizorul se folosește de elementele partiturii relevînd valorile sensibile ale lucrării și reușind să integreze într-un tot drama și muzica, într-un cadru social și o perioadă de timp determinată.

Fără să apeleze la soluții de o originalitate ostentativă, ci la un limbaj inteligibil, expresiv și logic, regia creează și momente pitorești de o savoare deosebită. Îmbinînd liniile mari directoare cu amănunte și subtilități semnificative, regia se impune prin seriozitate, lăsînd impresia unui lucru făcut cum trebuie, și deschizînd, prin armonioasa colaborare cu scenografia, perspectiva unei sinteze de cultură.

O încîntare a produs decorul pictorului Silviu Bogdan. Este un decor de bun gust, elegant, original (nu este un decalc de *„import"*) și totodată multifuncțional și spectaculos, respectînd atmosfera epocii prin mijloace surprinzătoare. (Decorul îl putem numi și „muzical" prin medalioanele-cadre care definesc plastic în mod simplu, sugestiv, — și prin lumina ce o primește, chiar feeric, — atmosfera creată de compozitor).

Scena este încadrată în trei medalioane ca niște rame de tablou, ce deschid o perspectivă de adîncime și evocă epoca rococo. În diferitele acte aceleași cadre au cu totul alte aspecte și funcțiuni fiind ingenios luminate. Proiecții sugestive pe cortina transparentă de prim plan, potențează conținutul ideatic și ajută la înțelegerea acțiunii.

Un pod care traversează scena ne amintește în actul întîi, de vechile burguri germanice. Același pod devine o elegantă balustradă într-un castel aristocratic, apoi o terasă prăbușită în ruinatul palat din Italia, populat cu statui (care sugerează atît de pregnant păgînismul antic al lui Goethe).

Decorul se integrează în mod armonios în ambianța dramatică și muzicală și dovedește că unitatea de tratare nu însemnează sărăcie de mijloace.

Decorul spectacolului e datorit și unor soluții tehnice îndrăznețe realizate în proiect de Ștefan Măruțeriu.

Corul și soliștii au fost integrați în viziunea de ansamblu a spectacolului. Corul Operei Române, în plin progres, a sunat clar și convingător, pregătit de dirijorul Emil Maxim.

Dirijorul operei, Petre Sbîrcea, a susținut cu competență întreg spectacolul, participînd la variatele situații scenice cu o subliniere de o aleasă muzicalitate, asigurînd spectacolului nu numai acurateță, precizie ritmică și o adecvată acompaniere a vocilor ci și aerul de eleganță și sensibilitate caracteristic muzicii franceze.

Soliștii au fost potrivit aleși în ambele distribuții. În rolul lui Mignon au fost convingătoare atît Angela Nemeș, cu apariție plăcută, frazare muzicală și sensibilitate, cît și Maria Mureșanu, care a impresionat prin o integrare deplină în rol și o participare afectivă deosebită. În rolul lui Wilhelm Meister, Ștefan Popescu a înregistrat un progres din punct de vedere actoricesc, iar vocal a fost mai realizat în momente de pianissimo, vocea sa fiind mai puțin timbrată în forte. În rolul lui Lothario, — respectiv Cipriani — au apărut doi basi, Traian Popescu, artist cu o veche rutină și Ion Iercoșan, cu o frumoasă linie muzicală și căldură a vocii ce a transmis emoție mai ales în actul IV. Rolul Philinei l-a interpretat strălucitor Niculina Mirea-Curta, cu o tehnică vocală sigură, și Margareta Fînățeanu-Dragea, cu multă dezinvoltură. În rolul Laerte, baritonii Mugur Bogdan și Dan Șerbac au creat tipuri diferite și totuși foarte integrate în piesă, deopotrivă de izbutite, cu o vie și savuroasă prezență scenică. Basul Titus Pauliuc, în rolurile episodice ale lui Iarno și Antonio, a creat momente convingătoare. Debutantul Filimon Siminic s-a integrat în rolul tînărului aristocrat ridicol, dovedind o promițătoare voce de tenor.

Opera *Mignon*, prin accesibilitatea, varietatea, culoarea și interpretarea spectacolului atrage publicul larg de toate vîrstele. (Niște turiști francezi care se aflau în sală și-au exprimat uimirea și încîntarea pentru ceea ce s-a putut realiza din *Mignon*-ul lor !). Acest spectacol face cinste Operei Române din Cluj și poate fi prezentat pe marile scene lirice ale lumii, în fața celui mai exigent public.

ENEA BORZA

NOTE DE DOCUMENTARE

Prin Țara Moților

Am purces spre Turda — prin vestita și primejdioasa curmătură a Feleacului — după care, pe noua buclă asfaltată a liniei de centură care scutește pe călător de praful permanent al platformei industriale turdene, am cotit spre dreapta, spre Cîmpeni. Acela care a mai străbătut acest drum, nu cu prea mulți ani în urmă, cade — desigur — din nou în vraja frumuseții sălbatice a naturii, dar este bucuros aflînd un nou drum, modernizat, neted ca în palmă. El unește produsul vechilor îndeletniciri ale oamenilor de pe aici, munca forestieră, cu industria marilor orașe. El are rolul de a contribui în bună măsură la apropierea țăpinarului muntean, de muncitorul de la oraș, la diminuarea — în timp — a deosebirilor ce există încă din plin, dintre cătunele răsfirate în Țara Moților și centrele urbane din Ardeal. El este încă o expresie a uriașelor transformări petrecute pe aceste meleaguri, făurite de noua societate românească.

Șoseaua merge paralel cu „mocănița", cu care ne întîlnim frecvent. Privim cu nesaț la vegetația abundentă, la scurgerea molcomă și cristalină a Arieșului și în decorul acesta feeric, al toamnei tîrzii, înțeleg și iubesc și mai mult muzica lui Marțian Negrea. La acestea se adaugă și diferite legende pe care mi le spune, într-un unic și frumos dialect, un bătrîn moț, care mă însoțește în călătorie. Cum legendele au întotdeauna un adevăr și un tîlc, voi înfățișa cititorilor doar două dintre ele, silindu-mă să le redau așa cum le-am auzit.

BRĂDUȚUL BĂIATULUI. După ce trecem de mica localitate Ocoliș, se întîlnește un fenomen curios. Un brăduț verde, nu prea mare, este implantat într-o stîncă, adusă de ape cine știe de unde. Stînca este plasată departe de mal, iar apele trec peste ea adeseori, mai ales în timpul topirii zăpezilor. „În urmă cu mulți ani, cînd mai trăia încă moșul meu", își începe povestea bătrînul moț, „un băiat o fost alungat de acasă. Pasă-mi-te, lui tătîne-su îi cășunase pe faptul că băiatul voia să umble la oraș, să învețe carte. „Tomnai tu, mă, ficior de om sărac, să ajungi la domnii din Cluj? Vrei să scapi de muncă, ha? Să pleci dară din casă și să mi te-ntorci atunci cînd ai fi crescut un pui de brad în apa asta care duce de vale, ca să vezi și tu cît de greu crește un copac, dară mi-te un om" îi strigă poruncitor părintele. Și băiatul își luă desaga, o porni pe valea rîului și, într-un tîrziu, ostenit, se lăsă pe o stîncă mare să-și răcorească fața și fierbințeala trupului, de atîta amar de plîns. I se păru lui, atunci, că pe fundul albiei zărește, sclipind, niscai diamante. Puse repede mîna, dar nici urmă de ele, peste tot, oricît căta, numai de apă dădea. Hotărî el, pe dată, să sădească acolo un pui de brad, pe care să-l îngrijească și să-l apere de furia apei. Și atît îl udă el cu lacrimile sale, făcîndu-i-se dor de ai săi, încît puiul de brad crescu chiar pe stîncă, drept, năltuț cît băiatul și semeț peste apă. Mulți bolovani a cărat apa din acele vremi, de multe ori apa s-a umflat peste poate, dar brăduțul a continuat să trăiască și, după cum vedeți și dumneavoastră, trăiește și astăzi", încheie bătrînul.

Stam locului uimit, vrăjit de legendă, de grai și — mai ales — de bradul de pe stîncă. Mă întrebam cum putuse, într-adevăr, să supraviețuiască inundațiilor, cînd arbori bătrîni fuseseră cărați la vale, cu stînci și case, de Arieșul sălbatic. Răspunsul aveam să-l aflu însă mai tîrziu.

FAGUL ÎMPĂRATULUI. Mai mergem cîțiva kilometri și bătrînul ne oprește iară: „Vă rog, frumos, coborîți, să vă arăt ceva fain. Uitați-vă dumneavoastră peste apă și veți găsi o pădure mare de fagi. Căutați drept în mijloc, după arătătorul meu și, îl vedeți? E cel mai falnic fag din toată pădurea și are coroana atît de deasă că acoperă tot, jos e mereu umbră. Luați aminte la culoare. Verdele lui rămîne tot verde și iarna și primăvara și vara și amu', toamna, cînd ceilalți fagi încep a-și lepăda frunzele. Aista-i Fagul Împăratului. Moșul meu îmi povestea ce știa de la moșul său, că mai sus de Cîmpeni a trăit un om tare bun, care voi ca oamenii să nu mai fie bătuți de jăndari. El era ascultat foarte, de mai toate așezările moțești. Stăpînitorii au prins de veste și au tăbărît să-l prindă, dar oamenii îi trimiteau vorbă și el răpidi s-o ascuns. Îl căutară jăndarii pînă se lăsară păgubași, atîta timp pierdură. Omul nostru sta ascuns în coroana fagului și nimini nu-l puté' vede. Apoi, iar să-ntoarsă, hotărînd să se ducă cu jalbă la împărăție, ca să nu mai fie împilări p-aici. Mai mulți oameni îl însoțiră și-și ziseră lăncieri, că alte arme decît lancea nu aveau. Atunci veni puhoi de jăndari, dar ia ceata de unde nu-i. Tot Albac-ul fu căutat, dar degeaba. Lor nu le trecea prin minte că oamenii se adăposteau la fag. Și uite-așa, cînd se văzu că ori era iarnă, ori era vară fagul e tot verde, i-au dat numele de Fagul Împăratului, că el a adăpostit oamenii buni și drepți, de poterile jăndarilor". „Dar moșule, parcă Avram Iancu era din Albac, mai sus de Cîmpeni. Nu cumva despre el este vorba? îl întrebai pe povestitor. "Apoi, musai despre el este vorba. Sigur că și Avrămuț s-o adăpostit p-aici, numa' că fagul exista mult înainte de Iancu" îmi zîmbi moșul cu șiretenie blîndă.

Explicația acestor fenomene naturale aveam s-o găsesc mai tîrziu și ea constă în existența la rădăcina acestor arbori a unor izvoare de ape minerale, din care se alimentează continuu, atît *brăduțul* cît și *fagul*. Amîndoi sînt declarați monumente ale naturii și sînț ocrotiți ca atare, prin lege. Dar, legendele istorice făurite de oameni, din care se poate lesne înțelege năzuința către libertate, către independență, către cultură, mi s-au părut pline de tîlc, poetice și, în același timp, pe linia celor mai bune tradiții ale Țării Moților, ea însăși ținut, în care legenda se împletește cu prezentul luminos, prezentul socialist. Aceasta, deoarece visările și năzuințele se întrupează azi aevea, în producțiile peste plan ale minerilor din vechea — și în același timp, noua — *Baie de Arieș*, în vasta construcție de la Cîmpeni a Combinatului de Industrializarea Lemnului, ori în Liceul din același oraș, edificiu cu laboratoare acustice moderne ce și le-ar dori orice liceu bucureștean, și care a fost făurit prin munca voluntară a elevilor și părinților și din fondurile strînse de pe urma spectacolelor date de ansamblul școlii pe scenele căminelor culturale. Sau, în sfîrșit, milioanele de lei investiți în moderna șosea, care în anul viitor va facilita străbaterea Munților Apuseni, vizitarea ghețarului de la Scărișoara, accesul la Stîna de Vale ori la Peștera Meziad, ce sînt altceva decît expresia grijii Partidului și Statului nostru pentru ridicarea la viață nouă a acestor locuri bătrîne? Da! Avea multă dreptate amicul meu din Cluj, care îmi spunea că, pe aici, *legendele din timpuri bătrîne stau față în față cu prezentul socialist!*

CEL MAI VÎRSTNIC DIRIJOR DE COR DIN ȚARĂ. MAME EROINE, CORISTE LAOLALTĂ CU COPIII LOR

Am poposit într-o seară în comuna Bistra. Venisem anume să aud vechiul cor de aici, să aflu ce lucrări noi pregătesc acești oameni care — uneori — străbat distanțe mari și locuri înzăpezite pentru a veni la repetiții, și, să cunosc pe Iuliu Coroiu, socotit azi cel mai în vîrstă dirijor de cor din țara noastră, care a depus pe tărîmul artei românești o activitate neîntreruptă timp de 66 ani. Stau de vorbă cu Avram Bucea, primarul comunei, care mă face să înțeleg și mai bine aceste locuri. „În organizarea noastră teritorială intră 35 de sate, dispuse pe o suprafață de 229 km², prin aceasta comuna Bistra fiind socotită ca una dintre cele mai mari așezări sătești din Europa. Precum vedeți, satele sînt răspîn-

dite pe coline, peste munte, iar întîlnirile, mai ales pe timp de iarnă, se fac anevoie, tocmai din pricina distanțelor. Cu toate acestea, veți auzi, chiar în această seară, o repetiție a corului nostru, care nu face muncă de campanie, ci are repetiții și spectacole în permanență, fie că avem în față un concurs, fie că abea a trecut efervescența concursului. Oamenii vin și cîntă de plăcere, că așa-i obiceiul pe la noi, de cînd mă știu!"

Pășesc în sala curată a Căminului Cultural. Oameni de toate vîrstele, tineri și bătrîni. Dirijorul, spre surprinderea mea, un om tînăr, cam de 23 ani. „Nu mai dirijează Coroiu"?, îl întreb pe Nicolae Buda, directorul Căminului. „Eh, e o întreagă poveste. O veți afla dv. mai încolo dar acum să ascultăm, că duminică avem program, cu cor, brigadă, dansuri și teatru. Oamenii au nevoie de cultură și noi, cu toții, ne străduim să le-o completăm". Ansamblul, de un bun nivel, a terminat de repetat cîteva cîntece patriotice și prelucrări de folclor. Dirijorul se vădește a fi un om priceput în meserie și respectuos cu membrii corului. Profesorul Nicolae Rîșteiu, om din partea locului, a fost pînă acum cîțiva ani, un *prîslea* al corului. I-a plăcut mult muzica și a hotărît să urmeze calea lui Coroiu, cel care l-a învățat să iubească arta sunetelor. După terminarea Conservatorului din Cluj s-a întors acasă, nu s-a dus într-un oraș mare, ci a preferat să vină la moții săi și să-i învețe să înțeleagă muzica. Astfel, Iuliu Coroiu, așa precum în 1905 a luat ștafeta de la *Petru Sinu* — primul dirijor al corului din Bistra — a predat bagheta în 1971 tînărului Rîșteiu, care, neîndoios, o va respecta ridicînd necontenit calitatea interpretării.

„Aveți mulți coriști, cu o vîrstă înaintată. Mai pot oare, face ei față necesităților interpretative?" „Desigur", îmi răspunde Nicolae Rîșteiu. „Ei constituie pentru noi simboluri, nu atît ca interpreți cît ca oameni ce s-au dăruit permanent pentru cultura noastră. Gîndiți-vă numai la *Aurelia Dragea*, mamă eroină cu 17 copii, coristă în vîrstă de 62 ani. Cinci dintre copiii săi sînt azi alături de ea, în cor. De altfel, pentru activitatea ei, a fost recent distinsă cu Ordinul Meritul Cultural clasa V. Sau, bunăoară, văduva *Maria Gligor*, cu 50 de ani de activitate culturală, ca și *Silvia Poșogan*, ambele decorate cu Medalia Meritul Cultural cl. I. Dar, ca ele, mai avem încă multe exemple. Încă 16 coriști au primit, pentru abnegația cu care au slujit arta românească, ordine și medalii și, în ciuda vîrstei lor, mai fac încă parte din corul nostru. Înțelegeți acum mai bine, însemnătatea prezenței acestor „bătrîni" în ansamblul din Bistra. Minunatul lor exemplu constituie un puternic îndemn pentru toți tinerii din comună și, nu numai din comună".

„Da, putem spune cu mulțumire, că tineretul nostru urmează aceste exemple", ne relatează Iosif Bocșa, secretarul Comitetului de Partid al comunei. „Viața nouă a produs însemnate mutații în conștiința oamenilor. Priviți, avem lumină electrică, radio, televizor, magazinele sînt moderne și dotate cu tot ce este necesar unei gospodării. Bunăstarea, datorată muncii neobosite a oamenilor, s-a instalat și în casele moților. Și, pe drept cuvînt, setea de cultură, aviditatea de cunoaștere, e din ce în ce mai mare. Nu ne plîngem de spectatori, la spectacolele date de artiștii noștri amatori. De ce oare, însă, teatrele și instituțiile muzicale profesioniste, care — precum văd în ziare — duc dorul sălilor pline, nu ne vizitează mai des? Slavă domnului, avem șosea asfaltată, oameni cuviincioși și tradiții bogate de cultură, care au făcut ca locuitorii de pe aici, tineretul, să nu aibă nimic comun cu modele capitaliste, atît în concepții cît și în apucături".

Ajung la poarta casei lui Iuliu Coroiu. Ne întîmpină un bărbat înalt, plin de zbîrcituri, dar care se ține — în ciuda celor 85 ani ai săi — înalt și drept ca brăduțul din poveste. În grădină, sub blîndul soare al toamnei, începe a-și depăna amintirile, adevărate pagini de legendă:

„Am fost toată viața învățător. Moșul meu, Ion Coroiu, crescut împreună cu Avrămuț, era lăncier în garda acestuia. Tată-meu a învățat multe din cele văzute și a hotărît că trebuie să învăț, ca să împart cultura tuturor puilor de moț, pentru ca și oamenii de pe aici să știe ce se petrece pe pămînt și cum să-și orînduiască viața. Așa, la școala pedagogică din Blaj, am făcut cunoștință cu *Iacob Mureșianu*, fapt hotărîtor pentru a-mi călăuzi pașii spre muzică. Dăscălia mi-am început-o în vremea cînd școlile primare românești din Transilvania erau întreținute cu mari sacrificii, doar pe cheltuiala poporenilor. Cu toate persecuțiile, n-am dat înapoi de la misiunea ce o căpătasem de la *Preparandia* din Blaj, aceea de a lupta necontenit ca poporul să nu-și uite limba și strămoșii, de a ține trează conștiința națională. Încă din primul an de învățămînt, — 1905 — mi-am început activitatea la Reuniunea de Cîntări care ființa la Bistra din 1892, și am organizat o serie de manifestări acasă și în deplasare, la comunele învecinate. Am început să cîntăm fără de teamă cîntările noastre naționale și cu această ocazie, în 1906, Ion Vidu a armonizat special pentru noi, Marșul lui Avram Iancu. Prin 1910, numai că îmi sosesc doi oaspeți de seamă, *Bela Bartok* și *Sabin Drăgoi*. Acesta îmi spune: „Ia arată tu, Coroiule, cum știe a cînta un pui de moț". Și Bartok a înregistrat pe fonograful său mai toate cîntările corului și aveam, țin minte multe cîntece populare, în afara celor patriotice, Trei culori, Pe-al nostru steag, etc. Aflînd că se găsește în comuna natală a lui *Nicodim Ganea*, Bela Bartok a spus despre fostul său student la conservatorul din Budapesta: „va deveni, sigur, un mare compozitor român". De altfel, eu am fost coleg cu Nicodim Ganea la *Preparandia* din Blaj. Ni se dăduse o cameră numai pentru noi doi. Ganea se scula de multe ori noaptea, spunînd că „mi-a venit ideia" și atunci trebuia gata să sar din pat, să-l ajut la armonizare. Păcat, săracul, de Nicodim. A murit în 1945 în Bistra și a fost înmormîntat ca un necunoscut. Și viața, ca și moartea sa, nu a fost mai dulce ca destinul unui cîine!"

Îi spun lui Iuliu Coroiu că azi, Nicodim Ganea e cinstit de statul nostru, prin tipărituri, înregistrări la radio, etc. Îl întreb, mai departe, cum și-a putut desfășura activitatea în primul război mondial și aflu că a fost mobilizat în 1914, dus pe front în Galiția,

apoi în Italia, unde a căzut prizonier. Aici organizează un cor de 180 persoane, din ofiţeri şi subofiţeri, concertînd în mai multe oraşe, avînd în repertoriu cîntece populare şi patriotice româneşti, din care nu lipseau Deşteaptă-te române, Trei Culori, Pe-al nostru steag, Sfîntă zi de libertate. Corul românilor din Italia se face vestit, atît prin voci cît şi prin faptul că, ignorînd prizonieratul, credinţa de ţară rămîne piatra fundamentală în activitatea ostaşilor.

„Dar după ce a trecut urgia războiului, aţi mai continuat activitatea în ţară ?„ îl întreb pe dirijorul Coroiu. „Desigur. Am revenit la vatra părintească şi mi-am continuat misiunea de dascăl, reînviind şi activitatea corului din Bistra. Aproape nu a fost manifestare mai importantă la care corul să nu ia parte, la Bistra, la Abrud, Cîmpeni, Alba Iulia, la Turda, Blaj, exploatările miniere Baia de Arieş, Roşia Montană, etc. Dar activitatea noastră s-a îmbogăţit cu deosebire după 1948. Eram de acum pensionar şi tot timpul meu era afectat pregătirii corului. În faţa noastră se puneau mari sarcini, de însufleţire a celor ce reconstruiau ţara după al doilea război mondial, la ridicarea producţiei, la creşterea tineretului nostru, într-un cuvînt, activitatea patriotică a corului era acum mutată pe alte planuri. Ţara îşi căpătase independenţa şi clădea o nouă societate, sub conducerea Partidului Comunist. Cu toţii, am participat cu şi mai multă rîvnă la toate acţiunile la care am fost chemaţi. Ne-am deplasat la Bucureşti, la demonstraţiile de la 23 August, la mari manifestări ca cele de la Tîrgul Găina, la Poiana Narciselor şi pe la toţi vecinii noştri, la exploatările miniere şi forestiere. Cred că ne-am împlinit cu prisosinţă datoria, în acele vremuri cînd foamea te răzbea la fiecare pas şi, noi luptam, prin cîntec, pentru progresul ţării noastre". Ei, asta a fost viaţa mea, domnule. Acum, corul e condus de un fost elev al meu, care ştie mai multe decît mine, care a avut fericirea să înveţe la o şcoală înaltă. Bucuria mea cea mare este să-i aud pe coriştii cîntînd cîntecele dedicate patriei noastre, Partidului Comunist".

Da ! Iuliu Coroiu şi-a făcut datoria şi bine ar fi ca acest minunat exemplu de patriotism să fie urmat de cît mai mulţi tineri muzicieni. Iar cînd afirm acestea, îmi vin în minte cuvintele lui Nicolae Iorga : „Oricine are dreptul să fie mîndru de strămoşii săi, dacă e în stare să le îndeplinească misiunea, să-i imite măcar" ! Iuliu Coroiu, corul din Bistra, a avut această grijă. Ei pot fi mîndri de strămoşii lor, iar recunoaşterea cea mai înaltă a venit din partea Partidului şi Statului care le-a conferit Ordinul Meritul Cultural clasa III şi, respectiv, IV.

Părăsesc Ţara Moţilor, plin de gînduri fierbinţi. Se pare că, pe aici năzuinţele de veacuri au fost înţelese. Aceste năzuinţe, astăzi, moţii le duc cu fermitate, la îndeplinire.

CLAUDIU NEGULESCU

Lucia Cosma

Născută la Beiuş, Lucia Cosma şi-a petrecut anii tinereţii la Sibiu, unde a desfăşurat timp de mulţi ani o bogată activitate muzicală. Înzestrată cu calităţi muzicale excepţionale, Lucia Cosma şi-a format o cultură muzicală din cele mai temeinice, sub îndrumarea lui Gheorghe Dima. Paralel cu studiul, Lucia Cosma a desfăşurat şi o însemnată activitate muzicală şi socială. Ea s-a impus de la început prin tălmăcirea autentică şi plină de farmec a cîntecelor noastre populare.

Concertele Luciei Cosma erau considerate adevărate evenimente artistice ale Timişoarei sau ale altor centre culturale din Transilvania ; şi la Bucureşti interpreta era foarte preţuită şi cînta adeseori acompaniată de George Enescu. Interpreta poseda calităţi artistice ce i-ar fi permis să se afirme şi peste hotare. Dar, dornică de înfăptuiri naţionale, ea a rămas în Transilvania colaborînd doar ocazional cu diferite formaţii lirice, sub egida Reuniunilor de muzică din Timişoara, Sibiu, Caransebeş, Lugoj.

Cu prilejul unor călătorii în Franţa, în Italia sau Anglia, artista continua să se preocupe de cultivarea artei vocale, lucrînd între alţii şi cu celebra profesoară de canto Matilda Marchesi.

Strălucită tălmăcitoare de lieduri, Lucia Cosma a reputat numeroase succese şi pe scenele lirice, susţinînd roluri dificile, de coloratură, în diferite opere italiene *(Rigoletto, Lucia di Lammermoor)*.

În 1923 am auzit-o pe scena teatrului din Timişoara — cîntînd în *Rigoletto* alături de baritonul Jean Athanasiu. Aceste reprezentaţii erau pentru public adevărate sărbători. Trebuie subliniat faptul că Lucia Cosma a fost prima cîntăreaţă care a popularizat în Banat creaţia compozitorilor Gheorghe Dima şi Ciprian Porumbescu, iar în întreaga ţară pe Tiberiu Brediceanu.

În 1912 a cîntat cu succes şi la Viena în scena lirică *Şezătoarea* de Tiberiu Brediceanu, cu o echipă de artişti reuniţi de dînsa, acest spectacol constituind în vremea aceea, un mare eveniment.

Stabilită la Timişoara, artista a constituit din 1894 şi pînă în 1924 un factor dinamic în viaţa cultural-artistică a oraşului. A dat mai multe concerte în fiecare an, atît în cadrul manifestărilor româneşti, cît şi în colaborare cu muzicienii profesionişti ai celorlalte naţionalităţi conlocuitoare. Ca solistă, numele ei apare de asemenea în programele festivităţilor organizate de Reuniunile muzicale şi de binefacere.

Ca profesoară la Conservatorul din Bucureşti, a desfăşurat după 1924 o laborioasă activitate pedagogică, pregătind o serie de elemente valoroase pentru scenele operelor din Bucureşti şi Cluj. Una dintre cele mai bune eleve ale sale a fost Stela Roman care a devenit mai tîrziu prim solistă a operei Metropolitan din New York.

Lucia Cosma a publicat numeroase articole și evocări. Are zeci de volume de Memorii, de amintiri prețioase, însemnînd nu numai momente din trecutul ei atît de luminos, dar mai ales privind evenimente însemnate din trecutul vieții culturale românești. Pentru rolul pe care l-a împlinit în viața social-culturală a Transilvaniei, Lucia Cosma a primit Ordinul Muncii cl. I, odată cu Tiberiu Brediceanu, în anul 1956. Toate acestea revin în memoria celor care o cunosc, acum, cînd mult prețuita artistă Lucia Cosma — retrasă astăzi în casa părintească din Sibiu — a împlinit 95 ani de viață.

ALMA CORNEA IONESCU

Rudolf Wagner-Regeny*)

Așezarea, din inițiativa Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a Uniunii Compozitorilor a unei plăci comemorative pe casa în care s-a născut compozitorul Rudolf Wagner-Regeny are menirea de a perpetua memoria acestui fiu de seamă al Reghinului, care, deși plecat de tînăr de pe aceste meleaguri, a ținut să-și manifeste atașamentul față de locul său de origine, adăugînd la numele său de familie pe acel al orașului său natal.

Născut la 20 august 1903 ca fiu al comerciantului Wagner, dintr-o familie a cărei prezență în Reghin este atestată de pe la începutul secolului al XVIII-lea, viitorul compozitor a urmat școala primară și primele patru clase de liceu în acest oraș, iar următoarele patru clase la Sighișoara, terminînd studiile de școală medie în 1919.

Talentul muzical al tînărului Wagner s-a manifestat de timpuriu, astfel că el a avut încă de mic copil parte de o bună instrucție muzicală, învățînd pianul și vioara. El începuse să compună încă în primii ani de liceu. În memoriile compozitorului, apărute în 1967 la Berlin, evocînd amintirile sale din anii fericiți ai copilăriei petrecuți aci la Reghin, el își aduce aminte de primele sale succese obținute ca pianist și compozitor, tînărul fiind privit de publicul iubitor de muzică din Reghinul de altă dată ca o mare speranță a artei. Era deci firesc ca după terminarea anilor de liceu, pus în fața alegerii viitoarei sale cariere, el să aleagă pe aceea de muzician. În toamna anului 1919, el pleacă la Leipzig pentru a începe studiile temeinice de compoziție la prestigiosul Conservator din acel oraș, instituție muzicală la care au învățat mai mulți compozitori români din secolul trecut și din secolul nostru.

Atras de înfloritoarea viață muzicală a Berlinului, unul din marile centre muzicale ale lumii din acea vreme, el și-a continuat studiile la Academia de muzică din acest oraș. După absolvirea conservatorului, Wagner-Regeny a primit primul său angajament de maestru de cor al Operei populare din Berlin, ceea ce, alături de primele sale succese dobîndite în calitate de compozitor, a contribuit la hotărîrea sa de a se stabili în Germania. Pînă la izbucnirea celui de al doilea război mondial, Wagner-Regeny a vizitat de mai multe ori orașul său natal, compunînd aici în 1935 una din lucrările sale simfonice principale, anume *Muzica pentru pian și orchestră*. Ultima dată a fost la Reghin în 1936, cu prilejul inaugurării teatrului de stat de limbă germană din Sibiu, cînd i-a fost cîntată opera *Favoritul*. În timpul șederii sale în Transilvania, i-a venit ideea de a compune opera *Johanna Balk* pe un libret inspirat din istoria Transilvaniei, subiectul tratînd răscoala populației din Sibiu împotriva principelui tiran Andrei Bathory.

În cei peste 40 de ani de activitate creatoare întreruptă prin moartea sa survenită în 1969, Rudolf Wagner Regeny a cultivat toate genurile muzicii, compunînd lucrări de valoare durabilă care l-au situat printre compozitorii de frunte ai Republicii Democrate Germane. Compozitorul s-a simțit deosebit de atras de operă, contribuind într-o măsură considerabilă la reînnoirea acestui gen de muzică.

Artist cu concepții politice și sociale înaintate, Wagner-Regeny a considerat teatrul de operă ca o tribună de la care se puteau propaga ideile de libertate și dreptate socială într-o vreme cînd poporul german a avut de suferit de pe urma celui mai cumplit regim politic din întreaga sa istorie. Operele sale de căpetenie *Cetățenii din Calais*, *Favoritul*, *Johanna Balk*, prezentate în mai multe orașe din R. D. Germană și din străinătate, au cunoscut un deosebit succes. Toate aceste opere precum și unele lucrări corale ale sale au reprezentat un puternic protest împotriva nazismului, ceea ce a avut drept urmare persecutarea compozitorului de către regimul lui Hitler, interzicerea prezentării operelor sale, fiind în același timp oprit de a ocupa și vreo funcție la o instituție de artă. Trimis pe front, Wagner-Regeny a suportat toate greutățile războiului.

După prăbușirea regimului hitlerist și constituirea Republicii Democrate Germane, Wagner-Regeny a devenit un cetățean devotat al noului stat german, contribuind prin activitatea sa creatoare, pedagogică și literară la înflorirea noii culturi socialiste. Funcționînd cîțiva ani ca director al Conservatorului din Rostock, apoi ca rector al Academiei de muzică din Berlin, Wagner-Regeny a fost profesorul multor compozitori din R.D.G., care continuă astăzi opera sa pe tărîmul unei creații cu caracter progresist.

Z. VANCEA

*) Cuvînt rostit cu prilejul ceremoniei care a avut loc la Reghin în 15 noiembrie 1971.

„Simfoniile lui Prokofiev" de S. Slonimski „Simfonismul sovietic rus" de G. Orlov

În editura „MUZÎKA" din Leningrad au apărut nu de mult două lucrări: *SIMFONIILE LUI PROKOFIEV* de S. Slonimski și *SIMFONISMUL SOVIETIC RUS* de G. Orlov. Apărute cam în aceeași perioadă, lucrările par să se completeze între ele, reprezentînd o contribuție însemnată la cunoașterea și analiza simfonismului sovietic, gen cu cea mai intensă dezvoltare din întreaga creație muzicală sovietică, indisolubil legat de tradițiile clasice ruse.

Întruchiparea ideilor inovatoare, înaintate ale epocii determină totodată și căutări în înnoirea limbajului și dramaturgiei muzicale, inclusiv ale simfoniei. Iar aceste căutări nu trebuie și nici nu pot să se desfășoare izolat de cele mai valoroase realizări ale unor personalități recunoscute, creatori ai muzicii clasice. Individualități creatoare proeminente ca Prokofiev și Șostakovici, Miaskovski și Haciaturian și alții, prin marele lor talent, nu sînt numai mari simfoniști, dar în același timp ei sînt reprezentanți străluciți ai artei cu un înalt conținut de idei a realismului socialist. Însușirea creatoare și științifică a moștenirii acestora este cît se poate de actuală și de necesară.

Volumul *SIMFONIILE LUI PROKOFIEV* de S. Slonimski reprezintă un studiu teoretic dedicat analizei simfoniilor lui Prokofiev: tematica lor și principiile care stau la baza dezvoltării ei, melodica, armonia, polifonia, factura și formele lor.

Studierea amănunțită a simfoniilor acestui mare compozitor lărgește, indiscutabil, sfera de înțelegere a tradițiilor muzicii clasice simfonice și, în primul rînd, a celei sovietice, care, fără îndoială, trebuie să fie dezvoltate și în viitor.

Planul și structura lucrării sînt subordonate studierii diferitelor probleme pe care le ridică simfonismul lui Prokofiev, analizării feluritelor trăsături ale stilului simfonic al compozitorului. Bazîndu-se pe principiul „de la general la particular" autorul tratează în așa fel studiul său încît sfera materialului cercetat se îngustează treptat.

Volumul este alcătuit dintr-o introducere, în care se face o scurtă trecere în revistă a studiilor muzicologice și analizelor științifice, scrise de diferiți autori, asupra creației lui S. Prokofiev, patru capitole și o scurtă încheiere.

În primul Capitol — Simfonismul epic al lui Prokofiev, autorul expune unele aspecte generale, privind dramaturgia simfonică a compozitorului, trăsăturile de gen, structura imaginilor, formele simfoniilor lui.

Capitolul al doilea, intitulat *Despre dramaturgia și tematismul simfoniilor* cuprinde, în ordine succesivă, toate simfoniile lui Prokofiev — începînd cu *Simfonia clasică* și pînă la *Simfonia concert pentru violoncel și orchestră* — și reprezintă un ciclu de analize muzicale mai mult sau mai puțin dezvoltate.

Capitolul al treilea, intitulat *Despre limbajul muzical și factura tematismului*, cuprinde analize dedicate melodicii, armoniei, polifoniei și facturii orchestrale ale simfoniilor lui Prokofiev.

Capitolul al patrulea este intitulat *Structura tematismului primelor părți și unele principii ale dezvoltării tematice în forma de sonată*. Aici, autorul analizează tematismul primelor părți („în formă de sonată") ale simfoniilor lui Prokofiev, structura lor, expunerea și dezvoltarea expozițională. Exemplul oferit de temele principale și cele secundare, cît și de alte diviziuni tematice din primele părți, scoate, deosebit de pregnant, în relief particularitățile de expunere și dezvoltare a materialului tematic, proprii simfonismului lui Prokofiev.

În scurta *Încheiere*, autorul expune cîteva considerații cu privire la corelația și influența reciprocă ce există între genurile de muzică scenică și cea simfonică în arta muzicală sovietică în genere și în creația lui Prokofiev în special.

Numeroasele exemple muzicale care însoțesc expunerea analizelor atestă seriozitatea cu care autorul a căutat să pătrundă în structura și conținutul creației simfonice a marelui compozitor clasic sovietic Serghei Prokofiev.

Volumul *SIMFONISMUL SOVIETIC RUS* de G. Orlov a apărut sub egida Institutului de Stat pentru teatru, muzică și cinematografie din Leningrad.

Firește că bogăția de fenomene muzicale, complexitatea și diversitatea problemelor, legate de cultura simfonică sovietică în general, exclud posibilitatea ca, în cadrul unui singur volum, să se poată face o analiză exhaustivă. De aceea, în lucrarea prezentată, autorul se ocupă, în principal, de creația compozitorilor sovietici ruși. Totuși uneori a fost imposibil să nu fie doar atinse și unele aspecte și fenomene de creație din simfonismul republicilor frățești, făcîndu-se analize mai largi doar în cazul unor lucrări deosebit de importante — ca de exemplu simfoniile lui Haciaturian.

În genere, în sfera simfonică sînt incluse și alte genuri de lucrări decît simfonia: poemul simfonic, uvertura, suita, concertul. Acestora autorul le acordă un loc secundar. În centrul atenției el situează simfonia propriu zisă, pe care o consideră punctul culminant al muzicii instrumentale și pe care o cercetează din punctul de vedere al principiilor ideologico-dramaturgice ce-i sînt specifice, al tradițiilor istorice, al orientărilor stilistice, al legăturilor ei cu alte genuri de muzică și alte ramuri ale artei, al procedeelor de reflectare a contemporaneității, al rolului ei în viața spirituală a societății.

Volumul este împărțit în patru capitole, cuprinzînd cronologic diferite perioade: Capitolul I, perioada 1917—1935; Capitolul II, perioada 1935—1941; Capitolul III, perioada 1941—1945; Capitolul IV, perioada 1945—1953. Unele devieri de la ordinea cronologică par uneori să fie permise numai pentru claritatea expunerii și a unui plan mai compact al lucrării.

Cu toată bogăția de date și informații pe care le cuprinde, lucrarea nu pretinde a fi un studiu exhaustiv al drumului larg străbătut de simfonismul sovietic în cei peste 50 de ani de existență, cu toate ramificațiile și nuanțele sale.

În momentul de față, creația muzicală sovietică este în plină înflorire iar procesele deosebit de complexe din simfonismul sovietic, ce-și au începutul pe la mijlocul deceniului al șaselea și marcînd o nouă etapă, nu au ajuns încă la o cristalizare. Pentru a arunca totuși o privire și asupra creației muzicale din ultimii ani autorul își dedică Postfața unei scurte treceri în revistă a perioadei actuale.

Volumul se încheie cu un „Indice nominal", așezat alfabetic, al personalităților cuprinse în lucrare, de mare și real folos cititorului.

I. EFREMOV

Recenzie

„Chipuri și mărturii" de Ana Voileanu-Nicoară*

Cît este de bogată și variată viața artiștilor și, cu toate acestea, cît e ea de rectilinie. Reflecția aceasta ți-o trezește lectura volumașului autobiografic al artistei, muzicienei și pedagogului cu mari merite, Ana Voileanu-Nicoară. La 77 de ani, cît avea la terminarea celor o sută treizeci de pagini de evocări, ea mai era animată de gîndurile acelui *homo faber* care, împreună cu Goethe, nu încetează să-și spună, atîta timp cît speranța în rostul existenței și-al artei nu s-a stins încă, *„doch, nur vorwarts!"* Cu aceste cuvinte își încheie autoarea amintirile sale, cu acel „mai departe" care, chiar dacă e relativizat printr-un semn de întrebare, reflectă vitalitatea celor ce au aflat în îndeletnicirea lor un sens mai profund existenței individuale sincronizate cu țelurile mai largi și mai durabile ale colectivității. Aș accentua, în special, asupra acestei identificări a Anei Voileanu-Nicoară cu aspirațiile societății românești la o cultură artistică proprie, modernă, de nivel mondial, luîndu-și drept etalon valorile sigure ale clasicismului universal și ale culturii spirituale naționale.

Autoarea acestor evocări, povestite cu simplitatea și firescul naratorilor înnăscuți, a trăit de-a lungul vieții sale realitatea contemporană a muzicii românești, pe care a sintetizat-o în multipla și complexa sa activitate artistică și pedagogică. Chiar dacă ne-am limita la începuturile sale de coristă în ansamblul *Reuniunii române de muzică din Sibiu*, condusă de George Dima, cu care a dat concerte în Transilvania și la București, în cadrul Expoziției din 1906, sau la aparițiile sale sporadice ca pianistă a seratelor muzicale românești ale intelectualității și muncitorimii române din ajunul primului război mondial, și tot am găsi destule argumente pentru a o socoti o personalitate a muzicii românești interpretative. La asta se adaugă însă, în mod firesc, o activitate situată strict sub zodia muzicii românești noi, fiindcă numeroasele sale concerte în țară și peste hotare, anii de profesorat la Conservatorul din Cluj, atîtea cronici și studii de muzicologie sau muzicografie, publicate în ziare și reviste, traducerile de texte de lieduri clasice și romantice, precum și cea dintîi biografie a lui George Dima, apărută în 1957, demonstrează o participare susținută la acțiunea de educare estetică a publicului românesc.

Ana Voileanu-Nicoară și-a cucerit astfel un loc binemeritat în cultura muzicală românească din Transilvania. Într-un secol accelerat de istorie națională, în care arta a stat de atîtea ori sub semnul unei labilități explicabile doar prin asezonarea ei după interesele politice ale etapelor parcurse de țara noastră între cele două războaie, artista aceasta complexă, înzestrată cu o energie demnă de invidia oricărui animator de anvergură al culturii, a conceput arta muzicală ca pe un element indispensabil ritmului interior al oricărei societăți civilizate, un *organism viu*, chemat să tălmăcească perpetuu virtualitățile multiple ale unui popor. De asta, interpretările sale din Bach, Beethoven, Brahms, din compozitorii români aparținînd noii școli naționale — Paul Constantinescu, Sabin V. Drăgoi, Marțian Negrea, Sigismund Toduța ș.a. — au oferit comprehensiunii publicului valorile a căror asimilare era pe cît de necesară, pe atît de profitabilă.

Ce evocă de fapt autoarea în acest *aide-mémoire* al ei? Peripețiile unei vieți, se-nțelege, oamenii de seamă sau mai puțin importanți pe care i-a cunoscut și cu care a colaborat în diverse ocazii, opacitățile monstruoase sau numai rizibile ce s-au cerut mereu înlăturate din calea muzicii — victima atîtor circumstanțe ostile de-a lungul anilor! Dar ceea ce mărturisește, evocînd lunga și aspra sa viață, însă în același timp luminată de nenumărate satisfacții cu greu de obținut în afara domeniului artistic, este atitudinea civică a muzicianului contemporan, care adoptă o poziție etică față de arta sa și menirea ei în lume, pledînd simplu și vibrant pentru frumosul estetic într-o ordine de idei a drumului spre oameni.

G. S.

*/ Editura muzicală a Uniunii compozitorilor. București, 1971, 130 pag.

BEMUS 1971

De trei ani încoace Belgradul, citadela cu străvechi rezonanțe istorice care domină de pe colinele sale albia Dunării, organizează un festival muzical internațional anual, al cărui nume a început să fie tot mai des citat de reviste și ziare și pronunțat cu respect de specialiști. BEMUS-ul, sărbătoarea artistică a Capitalei Iugoslaviei, a devenit într-un timp record un etalon de valoare în domeniul tot mai vast și mai competitiv al acestui gen de manifestări artistice internaționale.

Generozitatea edililor, entuziasmul artiștilor și priceperea organizatorilor au făcut din BEMUS un eveniment european autumnal, spre care converg muzicienii și iubitorii de muzică, tineri și vîrstnici, veniți aici de pe toate meridianele globului să se cunoască și să se întreacă pe nobilul podium al artei sunetelor.

Ca structură, BEMUS-ul nu se deosebește de Festivalul Enescu, cuprinzînd ca și el concerte simfonice, de cameră, recitaluri, spectacole de operă și balet, reprezentații folclorice în care muzica populară este oferită în toată autenticitatea ei.

Anul acesta Festivalul belgrădean a prezentat un amplu program, acoperit de un colorat evantai de artiști străini și autohtoni care au dat glas unui cuprinzător repertoriu, echilibrat și armonic alcătuit, fără priorități de genuri, stiluri sau curente. Trei mari orchestre binecunoscute și publicului nostru: Orchestra Simfonică de Stat a URSS condusă de artistul poporului Evghenii Svetlanov, personalitate multilaterală a vieții muzicale sovietice, Orchestra Națională a Radioteleviziunii franceze dirijată de Jean Martinon și Filarmonica din Belgrad care i-a avut la pupitru pe directorul său Zivojin Zdravkovic, pe Gaetano Delogu și pe francezul Jacques Houtmann, au susținut concertele simfonice ale Festivalului.

Corul și orchestra Radioteleviziunii iugoslave în frunte cu dirijorul Borivoje Simic au creat un *Johannes Passion* de o mare tensiune dramatică. Poate că precipitarea neobișnuită pe alocuri a tempilor a venit în sprijinul concepției dirijorului care ne-a oferit un original mod de interpretare a uneia dintre cele mai geniale lucrări ale cantorului de la Leipzig. În rolul Evanghelistului, tenorul german Eberhard Büchner de la Opera din Berlinul de Est a obținut un remarcabil succes, impresionînd nu numai prin vocea și muzicalitatea sa dar și prin știința cu care a știut să descifreze paginile oratoriului.

Orchestra de cameră din Moscova, acest perfect instrument dirijat cu autoritate, cultură și rafinament de peste 15 ani de eminentul muzician care este Rudolf Barșai a dat, spre regretul tuturor, un singur concert în care a executat *Simfonia 49* de Haydn (ca și la București) și *Simfonia a 14-a* de Șostakovici, în premieră mondială la Belgrad.

Această ultimă simfonie a marelui compozitor al epocii noastre, care din păcate nu a putut fi auzită și la București cu prilejul turneului orchestrei moscovite, scrisă pentru orchestră de coarde, percuție și 2 soliști vocali a produs o profundă impresie asupra publicului festivalier, fiind, după părerea celor mai mulți, o culme a creației lui Șostakovici. Excelent interpretată atît de orchestra lui Rudolf Barșai cît și de cei 2 soliști: soprana Raissa Bobrinieva și basul Ghenadi Anatolevici Pinyazin, artiști de certă valoare internațională pe care sperăm să-i auzim și la noi, execuția Simfoniei a 14-a a fost unul dintre marile succese ale BEMUS-ului.

Cvartetul de coarde din Tokio, formație de o emoționantă perfecțiune artistică (auzindu-i mă gîndeam la „Juilliard" și „Smetana"), și-a înscris în program lucrări de Alban Berg, Beethoven și Bartok pe care le-a executat cu un pios respect pentru stilul fiecăruia dintre ei.

Madrigaliștii din Praga ca și cei din Belgrad, ansamblu coral cameral, spre deosebire de praghezi care folosesc și instrumente, formații de ridicată valoare artistică, au încîntat auditoriul prin precizia și subtilitatea interpretării demonstrate în concert. Repertoriul abordat de *Madrigalul* belgrădean mi s-a părut deosebit de interesant, fiind alcătuit din lucrări din secolele 13, 14, 15, inclusiv de muzică bizantină.

Cunoscutul ansamblu vienez *Musica antiqua* și-a schimbat în ultimul moment programul, ceea ce a produs oarecare nedumerire în rîndurile publicului venit să asiste la un anumit concert. Dar calitatea artistică a grupului a făcut să se dea repede uitării această inadvertență nedorită.

În Concertul inaugural al Festivalului, compatrioata noastră, admirabila violonistă care este Silvia Marcovici — azi nume de rezonanță internațională, a cîntat *Concertul în Mi major* de Bach cu o tehnică, o siguranță și o fidelitate a stilului, elogiate atît de presa de specialitate cît și de melomani. Acompaniată de Filarmonica din Belgrad dirijată de Zivojin Zdravkovic, Silvia Marcovici și-a impus excepționalul talent celor mai pretențioase cercuri muzicale ale Belgradului.

Pierre Cochereau (orgă) și Roger Delmotte (trompetă) au fost protagoniștii unui concert ieșit din comun, în primul rînd prin neobișnuita asociere a celor 2 instrumente, manevrate însă de cei 2 muzicieni cu o rară artă. Răsplătiți cu numeroase, îndelungate și îndreptățite aplauze, cuplul Pierre Cochereau — Roger Delmotte a regalat ascultătorii cu măiestria lor.

André Navarra, acest infatigabil și inefabil mînuitor al arcușului, a fost în Concertul de Dvorak același mare violoncelist din totdeauna, în timp ce Halina Czerny Stefanska și-a dedicat recitalul veșnic tînărului Chopin, din a cărui operă a ales *poloneze* și *mazurci*.

BEMUS-ul a dat credit unor tineri artiști care au fost la înălțimea încrederii acordate. În afara celor doi dirijori amintiți mai sus, Jacques Houtmann și Gaetano Delogu, ambii laureați ai prestigiosului Concurs Dimitri Mitropulos din New-York, 2 tineri violoniști, Jean Jacques Kantorov și Iovan Kolundzijav — proaspăt laureat al Concursului de interpretare din Belgrad, au urcat pe podiumul de con-

cert al Festivalului. În Concertele de Brahms și Lalo au invederat calități care ne îndreptățesc să le prevestim o frumoasă carieră violonistică.

Dacă spectacolul cu *Eugen Oneghin* văzut la Operă, dirijat de eminentul muzician Oskar Danon, mi s-a părut puțin obosit, în schimb *Tosca* avîndu-l la pupitru pe Borislav Pascan, a fost o reprezentație puțin obișnuită mai ales prin calitatea excepțională a unor soliști vocali și muzicalitatea tînărului tenor sovietic Vladimir Atlantov — unul dintre cei mai buni tenori pe care i-am auzit în ultimii ani — a atras imediat atenția și elogiile publicului. Alături de el soprana Nancy Tatum a realizat o Toscă convingătoare, izbutind pe parcursul rolului să-l egaleze de multe ori pe Atlantov, dar niciodată să-l întrecă.

Cele 3 recitaluri vocale susținute de Anastazija Bozikova, Olga Dokic și Eva Novsak Nouska ca și concertul Cvintetului de suflători din Belgrad ne-a facilitat o mai mare apropiere de muzica țării gazdă prin înscrierea în programele lor a unor piese de compozitori iugoslavi.

Festivalul a fost pentru prima oară anul acesta precedat de un concurs internațional ce poartă același nume. La „prima sa ieșire în lume" Concursul a obținut la cele trei secții ale sale (vioară, clarinet și cvartet) rezultate mai mult decît promițătoare. Dintre laureații acestei prime ediții, care au cucerit simpatia și adeziunea publicului ca și aprecierile măgulitoare ale specialiștilor se cuvine a aminti pe violoniștii Gottfried Schneider și Iovan Kolundzija (despre care am vorbit mai sus) ca și Cvartetul Conservatorului din Moscova care s-a detașat net de ceilalți concurenți.

Organizarea a fost ireproșabilă, totul funcționînd cu precizie matematică. *Yugokoncert*-ul, acest dinamizator infatigabil al vieții artistice iugoslave și-a demonstrat încă odată competența, îndemînarea și bunul gust.

Bagheta lui Iovan Biedjc, directorul și fondatorul acum un pătrar de veac al instituției, a funcționat perfect, conducînd împreună cu ceilalți doi prețioși colaboratori ai săi: Olga Iovanovic și Milorad Popovic, de la pupitrele lor invizibile, „operațiunile" Festivalului. Publicul, care a umplut pînă la refuz sălile de concert și spectacol, a răsplătit prin participarea și aplauzele sale eforturile încununate de succes ale organizatorilor.

DAN NEGREANU

NOTE

Asociația Prietenilor lui Enescu de C. Aubier.

(Le Guide Musical du Concert du Disque, de la Musique et du Son, no. 590, 5 juin 1971).

„Cînd dispare un compozitor, chiar dintre cei mai eminenți, opera sa cunoaște un fel de eclipsă mai mult sau mai puțin îndelungată — ca și cum timpul își ia răgazul necesar pentru a tria în cadrul producției contemporane ceea ce merită categoric să supraviețuiască autorului său.

Multe personalități ale muzicii s-au hotărît să smulgă pe Enescu din acest purgatoriu și au creat „Asociația Prietenilor lui Enescu" pentru a face să reînvie operele acestui artist prodigios cu numeroase titluri, deoarece prestigiul virtuozului adesea a făcut să i se neglijeze marile calități de compozitor.

Născut în România, Enescu vine foarte tînăr la Paris, unde urmează cursurile conservatorului. Foarte dotat, pianist și violonist în același timp, el studiază compoziția cu Gabriel Fauré iar primele sale lucrări sînt pătrunse de influența maestrului. Dar mai tîrziu prospețimea inspirației sale, un entuziasm fără urmă de melancolie, un spirit primăvăratec plin de originalitate și de veselie îl fac să aleagă calea impresioniștilor. Această orientare a gîndirii sale creatoare a favorizat apariția unor opere fermecătoare, foarte personale, cu o concepție foarte „franțuzească" dar din care nu lipsește o anumită ereditate românească.

Primul concert dat de „Asociația Prietenilor lui Enescu", la 3 mai, în sala Cortot, a fost prezentat cu spirit și erudiție de Tony Aubin, care a reamintit principalele etape ale carierii lui Enescu precum și concursul internațional care continuă amintirea sa. Asistența era numeroasă și reculeasă. Se remarca prezența uneia dintre prietenele și discipolii cei mai credincioși ai săi: Yvonne Astruc.

Artiști — dintre cei mai mari — își dădeau concursul la această reîntîlnire. Marie-Thérèse Chailley și Serge Blanc interpretau respectiv la vioară și violă două lucrări de tinerețe din 1898 și 1906 (mare maestru în materie, Enescu acumulează aici dificultățile tehnice), în timp ce Nicolae Caravia își asuma foarte dificila sarcină de a-i acompania și în plus de a interpreta ca solist lucrări pentru pian a căror înlănțuire pînă în 1923 ne permite să observăm evoluția scriiturii compozitorului.

Un alt discipol al lui Enescu, Yehudi Menuhin a ținut să aducă omagiul său maestrului dispărut, organizînd al doilea concert al Asociației, care a avut loc la 27 mai, în sala Gaveau."

Premiile SACEM, pentru muzică (Brèves Nouvelles de France, No. 1114, 10 Avril 1971)

„Societatea Autorilor, Compozitorilor și Editorilor de Muzică (SACEM) a atribuit premiile sale pentru muzică simfonică și premiile sale Enescu.

Marele Premiu al Promoţiei simfonice (10 000 franci) a fost decernat lui Roger Boutry. În vîrstă de 39 de ani, laureatul a obţinut în 1954 Marele Premiu al Romei, în 1963, Marele Premiu al Oraşului Paris, pentru oratoriul *Le Rosaire des Joies*, iar în 1967, Premiul „Georges Bizet" al Academiei de Arte Frumoase.

Marele Premiu pentru Muzica de cameră (7 000 franci) a fost atribuit lui Jean-Claude Eloy, în vîrstă de 32 ani, căruia i s-au interpretat multe lucrări de „Domeniul Muzical", în special *Equivalences* şi *Polychromies*.

Cele două premii Enescu (fiecare 5 000 franci) au fost atribuite :

— pentru compoziţie : lui Paul Méfano, care a fost elevul lui Darius Milhaud şi Olivier Messiaen şi a lucrat cu Pierre Boulez şi Karlheinz Stockhausen.

— pentru vioară : lui Pierre Amonyal, născut în 1949, care a obţinut, la 13 ani, Premiul I de vioară al Conservatorului din Paris, înainte de a fi distins cu Premiul II la concursul internaţional „Paganini" de la Genova. P. Amonyal lucrează în prezent alături de Jascha Heifetz şi i se prevede pentru viitor o frumoasă carieră solistică."

Note culese şi traduse de **ILEANA RAŢIU**

George Enescu la Şcoala normală de muzică din Paris

În anul 1928, George Enescu a fost invitat să predea cursurile de interpretare violonistică la Şcoala normală de muzică din Paris. Era în perioada de maximă înflorire a acestei înalte şcoli de artă, cînd la conducerea ei se aflau cei patru mari directori : Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals şi Paul Dukas. Centru de înalte studii muzicale, creat în anul 1919 de Alfred Cortot şi Auguste Mangeot, L'École Normale de Musique a manifestat permanent tendinţe novatoare, conducîndu-se ca un conservator liber. Datorită colaborării unor proeminente figuri ale muzicii contemporane — ca Paul Dukas, Nadia Boulanger, Harold Bauer, Eugène Ysaye, George Enescu, Ignacy Paderewski, Jacques Thibaud, Marcel Dupré, Arthur Honegger, Joseph Morpain, Jacques Feschotte — această instituţie şi-a cîştigat un strălucit şi merituos nume în pedagogia universală.

După Ysaye (1926) şi Jacques Thibaud (1927), predă lecţii de interpretare violonistică, la această şcoală, George Enescu. A fost ultimul muzician care a susţinut astfel de cursuri, după el nimeni nu s-a încumetat să o mai facă. Alături de Marcel Dupré, compozitor şi organist francez, viitorul iniţiator şi fondator al Asociaţiei pariziene de cunoaştere şi popularizare a operelor lui Enescu, alături de Nadia Boulanger, eminentă profesoară de orgă, de Marc Pincherle, profesor de istoria muzicii, de Marcel Chailley, muzician distins şi profesor de vioară... alături de aceste proeminente figuri şi în ambianţa creată de personalitatea lor, şi-a desfăşurat Enescu cursurile de interpretare timp de trei ani consecutiv.

Amintirile elevilor lui Enescu de la Şcoala normală de muzică ne stau mărturie şi ne relevă încă aspecte inedite din viaţa şi activitatea marelui nostru muzician. Ca un document concret al unei prodigioase activităţi interpretative şi pedagogice, fotografia alăturată ni-l prezintă pe Enescu în mijlocul elevilor săi, cu măreţia şi aureola conferite de strălucirea sa artistică, în perioada anilor 1928—1930, la Şcoala normală de muzică din Paris.

În rîndul de jos (de la stînga la dreapta) recunoaştem :

1 şi 2 — Două violoniste franceze, al căror nume nu ne este cunoscut.

3 — *Célliny Chailley-Richez* — pianistă şi colaboratoare a lui Enescu la recitaluri şi imprimări de sonate. Împreună cu Enescu a luat premiul discului la Paris.

4 — *George Enescu* — în perioada marilor turnee, în ţară şi străinătate, ca interpret al marelui repertoriu violonistic şi al propriilor sale lucrări, în recitaluri şi concerte, ca dirijor şi pianist, profesor de interpretare etc. Era în vremea în care orchestra opera *Oedip* şi susţinea celebrele recitaluri de sonate în sala Gaveau din Paris...

5 — *Marcel Chailley* — profesor de vioară la Şcoala normală de muzică şi la Conservatorul din Paris, iniţiator al celebrei formaţii de cvartet, cu care, alături de cvartetul Geloso, a interpretat în primă audiţie *Octetul în Do major* de Enescu. A fost un prieten şi un colaborator apropiat al marelui nostru muzician, nutrind sentimente de preţuire şi respect pentru muzica lui.

6 — *Nina Alexandrescu* — violonistă, licenţiată de concert (cel mai înalt titlu ce se putea obţine la Şcoala normală de muzică din Paris). S-a născut în anul 1907, avînd primul contact cu muzica la clasa de vioară a profesorului George Enacovici, la Conservatorul de

muzică din București. În anul 1925 pleacă la Paris, unde frecventează cursurile Școlii normale de muzică, cîntînd adesea în producțiile și recitalurile școlii. A participat cu regularitate la cursurile de interpretare ale lui Enescu. În 1930 se înapoiază în țară, fiind prezentă la solicitările lui Mihail Jora în emisiunile de radio. Numeroase apariții în recitaluri și concerte cu orchestra — fie cu Filarmonica din București, fie cu Orchestra Radio — au evidențiat calitățile tehnice și interpretative ale violonistei și profesoarei (la Conservatorul Pro Arte al lui Cocea în 1935—1939) Nina Alexandrescu. Lucrări de Enescu, Nottara, Filip Lazăr, Enacovici, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Pierné (în primă audiție, la București, *Rapsodie basque*), Darius Milhaud (sonate în primă audiție la București) etc. constituie repertoriul violonistei Nina Alexandrescu.

7 — *Colette Franz* — violonistă franceză, absolventă a Conservatorului din Paris și elevă, pe vremea aceea, a cursurilor de interpretare ale lui Enescu. În anul 1934 a cîntat cu Filarmonica din București, în primă audiție, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Szymanowski, cu Gregor Fittelberg la pupitru, și *Simfonia spaniolă* de Lalo, cu George Georgescu.

În rîndul de sus (de la stînga la dreapta) recunoaștem :

1 — *Georges Serulnik* — violonist american din Minneapolis (S.U.A.).

2 — *Dany Brunschwig* — violonist, asistent la clasa de vioară a lui Marcel Chailley.

3 — *Bornaud Vigo* — violonistă franceză din Marseille.

4 — *Cahen* — violonistă.

5 — *Denise Vidaillet-Caravia* — violonistă și profesoară, soția pianistului Nicolae Caravia și fiica celebrului astronom francez Vidaillet.

6 — *Clementina Cristescu* — violonistă română, decedată în împrejurări tragice la Paris în anul 1931. A cîntat cu Filarmonica din București *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven, la 18 decembrie 1927, cu Hermann Scherchen la pupitru.

7 — *Jeanne Isnard* — violonistă franceză, asistentă la clasa de vioară a lui Marcel Chailley.

8 — *Vladimir Vulfman* — violonist și apoi profesor de vioară la Moscova.

9 — *Josë Figueroa* — violonist din Porto Rico. A devenit un renumit șef de cvartet la New York și a cîntat deseori în recitaluri, la Paris, cu pianistul Romeo Alexandrescu.

Completările biografice referitoare la Enescu, comunicate nouă de Nina Alexandrescu, fosta elevă a muzicianului român la Paris, ne descoperă noi aspecte ale activității pedagogice a lui Enescu : „Cursurile de interpretare aveau loc după încheierea anului școlar la sfîrșitul lunii mai sau la începutul lunii iunie. Fiecare elev își prezenta programul cu pianistul său. Enescu, cu tactul și amabilitatea care-l caracterizau, dădea indicațiile cuvenite de interpretare, ținînd cont permanent de structura psihică și tehnică a fiecărui violonist. Atunci cînd socotea util, Enescu propunea repetarea execuției ; trecea la pian și executa totul pe de rost, dînd impulsurile de interpretare cuvenite, așa cum proceda adesea cu Clementina Cristescu, cu Josë Figueroa sau cu mine. În acest cadru au avut loc celebrele studii și interpretări ale *Sonatelor pentru vioară și pian* de Beethoven, cu Enescu la vioară și Célliny Chailley-Richez la pian, sau cu Yvonne Astruc la vioară și Enescu la pian."

Există în biblioteca Școlii normale de muzică din Paris însemnările lui Enescu privind interpretarea *Sonatelor de vioară* de Beethoven, dar și însemnările Doamnei Célliny Chailley-Richez, după indicațiile lui Enescu, privind execuția la pian a acestor sonate. Ce ediție minunată s-ar putea realiza prin tipărirea *Sonatelor pentru vioară și pian* de Beethoven cu indicațiile interpretative ale lui Enescu ! Ar fi unică, marele nostru muzician avînd dubla capacitate artistică de a privi interpretarea sonatelor atît ca pianist, cît și ca violonist.

TITUS MOISESCU

Din sumarele revistei „MUZICA" pe anul 1971

I. ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

* * * Cuvîntare rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu în încheierea lucrărilor plenarei, **12**, 4
* * * Din cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Congresul al IX-lea al Uniunii Tineretului Comunist, **4**, 1
* * * Din expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Adunarea solemnă din Capitală cu prilejul sărbătoririi Semicentenarului P.C.R., **6**, (planşă)
* * * Din propunerile de măsuri prezentate de tov. Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, **7**, 1
* * * Din expunerea tovarăşului Nicolae Ceauşescu la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei şi al activităţii politice şi cultural-educative, **7**, 2
* * * Din cuvîntul tovarăşului Dumitru Popescu, **12**, 5
* * * Din expunrea tovarăşului Nicolae Ceauşescu cu privire la programul P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii ideologice, ridicarea nivelului general al cunoaşterii şi educaţia socialistă a maselor, pentru aşezarea relaţiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii şi echităţii socialiste şi comuniste. (Creaţia literar-artistică în slujba formării omului nou, a îmbogăţirii vieţii spirituale a poporului), **12**, 1
* * * Din Chemarea Consiliului naţional al Frontului Unităţii Socialiste, **6**, (planşă)
CĂLINOIU NICOLAE, Referat asupra repertoriului instituţiilor muzicale de spectacole şi concerte pe stagiunea 1971/1972, **9**, 1
DUMITRESCU ION, „Cerbul de aur", 1971, melodie şi frumuseţe, **2**, 1
DUMITRESCU ION, Probleme actuale ale muzicii noastre, **4**, 2
* * * Înalta menire social-educativă a muzicii noastre, **10**, 1
* * * Probleme actuale ale creaţiei noastre muzicale în lumina documentelor întîlnirii conducerii de partid şi de stat cu oamenii de literatură şi artă **3**, (planşă)
* * * Plenara lărgită a compozitorilor şi muzicologilor, **11**, 1
TOMESCU VASILE, Anul 50, **1**, 1
TOMESCU VASILE, În ritmuri de foc şi-n tonuri de lumină, **4**, 1
TOMESCU VASILE, Răspunzînd înaltei chemări, **7**, 4
TOMESCU VASILE, Elocvenţa muzicii, **8**, 1
TOMESCU VASILE, La înălţimea noilor cerinţe ale contemporaneităţii, **11**, 5

II. DISCUŢII. STUDII

ALADAR ZOLTAN, Pentru un profund mesaj umanist, **5**, 21
BĂLAN THEODOR, Lipatti sau logica frumosului, **1**, 3
BĂLAN THEODOR, Beethoven în viziunea lui Valentin Gheorghiu, **2**, 27
BERGER WILHELM, Muzicologia şi muzica, **8**, 7
BERGER WILHELM, Preliminarii pentru o dezbatere despre operă şi balet, **10**, 9
BRÎNDUŞ NICOLAE, Experimentul şi muzica, **3**, 12
BUGHICI DUMITRU, Criterii ale analizei muzicale în lumina esteticii marxist-leniniste, **2**, 6
CONSTANTINESCU GRIGORE, Valori şi tendinţe ale muzicii româneşti, **8**, 11
COSMA OCTAVIAN, Joco seriorum (1688), **2**, 14
COSMA OCTAVIAN, Coordonate ale unităţii de concepţie şi diversităţii stilistice în muzica românească, **3**, 9
COSMA VIOREL, Aspecte şi probleme actuale privitoare la unificarea limbajului tehnic în muzicologie, **9**, 27
DOBOŞ VIOREL, Condiţia operetei româneşti, **1**, 13
DONOSE VASILE, Un exigent examen artistic, **8**, 9
DRĂGOI CONSTANTIN, Documente muzicale privind lupta social-politică a poporului nostru, **4**, 4
DRĂGOI CONSTANTIN, Lupta şi aspiraţiile pentru progresul social şi spiritual al poporului nostru (scurtă antologie de texte) **5**, 3
GEORGESCU CORNELIU, DAN, Asimilarea tradiţiei şi spiritul creator, **3**, 3
GEORGESCU LISETTE, In memoriam Dinu Lipatti, **1**, 5
GEORGESCU LUCILIA, Internaţionala, în cea mai veche înregistrare pe disc românesc, **4**, 5
GHENEA CRISTIAN, Momente militante în domeniul educaţiei muzicale a maselor, **2**, 11
GHENEA CRISTIAN, Aspecte militante din activitatea muzicienilor români, **3**, 16
GLODEANU LIVIU, Criterii ştiinţifice în analiza operei de artă, **3**, 1
DE LEEUW TON, Culturile muzicale ale popoarelor — tradiţii şi actualitate, **11**, 9
MARBE MYRIAM, Violonistica enesciană, **8**, 23
MOLDOVAN MIHAI, Omagiu lui Enescu, **9**, 14
NICULESCU NICOLAE, În confruntarea contemporaneităţii, **5**, 19
NICOLESCU D. VASILE, Simpozionul naţional al cadrelor didactice, **1**, 32
RĂSVAN CONSTANTIN, Spiritul epocii socialiste şi cerinţele actuale ale educaţiei muzicale a tineretului (D. D. Botez, Ioan Pop, Eremia Albuţiu, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Matei Socor, Felicia Donceanu, Constantin Palade, Mircea Neagu, Petre Ghelmez, Aurel Popa, Liviu Dandara, Laurenţiu Profeta), **5**, 14
SOSTAKOVICI D., Tradiţiile naţionale şi legile evoluţiei, **11**, 7
STROE AUREL, Compoziţii şi clase de compoziţii (IV), **6**, 14
SUCIU ELISABETA, Aspecte ale perefcţionării învăţămîntului în şcolile şi liceele de muzică, **2**, 21
TOMESCU VASILE, Idei estetice afirmate de Sabin V. Drăgoi, **2**, **2**
TOMESCU VASILE, Muzica şi formarea spirituală a tineretului, **4**, 3
TOMESCU VASILE, Un valoros instrument de studiu al muzicii noastre: fondul de fişe ralizat de prof. George Breazul, **4**, 15
TOMESCU VASILE, Enescu în conştiinţa epocii noastre, **9**, 11
VARGA OVIDIU, Muzica şi ştiinţa, **3**, 5
VANCEA ZENO, Omagiu lui George Enescu, **8**, 5
VANCEA ZENO, Libertatea de creaţie şi responsabilitatea socială a compozitorului, **12**, 8
WENDEL EUGEN, Aspecte ale raportului între artă şi ştiinţă, **3**, 8

III. CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

ANDREESCU ANA, RALUCA, Volume de muzică corală apărute cu prilejul Semicentenarului P.C.R., **7**, 8
AVAKIAN DUMITRU, Concertul pentru două viori şi orchestră de W. Berger, **4**, 8
BASACOPOL CARMEN PETRA, Opera „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu, **8**, 18
BUCIU DAN, Elemente de armonie modală în creaţia lui Sabin V. Drăgoi, **10**, 15
CONSTANTINESCU GRIGORE, Concertul pentru violoncel de W. Berger, **1**, 24
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Remember" de W. M. Klepper, **2**, 27
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Se mărită fetele", **6**, 38
CONSTANTINESCU GRIGORE, Opera „Meşterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu, **10**, 12
DOGARU ANTON, „Transmutanţe" de Eugen Wendel, **4**, 7
DOGARU ANTON, Simfonia de cameră de Mircea Chiriac, **6**, 11
DRĂGOI CONSTANTIN, „Pămîntul acesta", poem concertant de Liviu Ionescu, **11**, 14
DRĂGULESCU THEODOR, Variaţiuni pentru pian şi orchestră de coarde de Tudor Ciortea, **3**, 20
GEORGESCU CORNELIU DAN, „Aforisme" de Ştefan Niculescu, **4**, 9
GEORGESCU CORNELIU DAN, „Masa tăcerii" de Tiberiu Olah, **11**, 11
GLODEANU LIVIU, „Unisonos" de Ştefan Niculescu, **2**, 26
LEAHU ALEXANDRU, „Muzică românească contemporană de Doru Popovici, **8**, 22
MIHAI MOLDOVAN, Cantata de cameră de Lucian Metianu, **8**, 17
MOLDOVAN MIHAI, Cantata „Glorie" pentru cor de copii de Liviu Glodeanu, **8**, 17
MARBE MIRIAM, Cvartetul Nr. 5 de Zeno Vancea, **3**, 21
MANGOIANU ŞTEFAN, Suita a III-a „Săteasca" de G. Enescu, **9**, 13
NEAGU MIRCEA, Imn Uzinelor 23 August, **10**, 19
OŢEANU SMARANDA, „Meşterul Manole" de Gh. Dumitrescu, **11**, 21
PANDELESCU J. V. Preludiu de George Draga, **6**, 30
PANDELESCU J. V. „Masa tăcerii", de T. Olah, **7**, 26
PANDELESCU J. V., Simfonia a V-a de Marcel Mihalovici, **11**, 28
POPOVICI DORU, „Continuo" de C. D. Georgescu, **1**, 21
POPOVICI DORU, Simfonia a XI-a de Mihail Andricu; Simfonia I de Bogdan Moroianu; Sonata Nr. 2 pentru pian de Nicolae Coman; Simfonia pentru orchestra mare de Grigore Nica, **4**, 6
POPOVICI DORU, Simfonia a IV-a de Gheorghe Dumitrescu, **5**, 32
POPOVICI DORU, Ponti Euxini Clepsydra („Schiţe în laviu") de Felicia Donceanu, **6**, 13
SARCHIZOV SERGIU, Lucrări închinate semicentenarului P.C.R., **7**, 5
SBÎRCEA GEORGE, O monografie despre Sabin V. Drăgoi, **11**, 16
ŞTEFĂNESCU MIRCEA, Oratoriul „T. Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, **11**, 20
VARGA DORIAN, Cvartetul în Mi bemol major de George Enescu, **9**, 23
VOICULESCU DAN, Trei piese pentru două piane de Jodal Gabor, **4**, 14
DRAGOS TĂNASESCU, GRIGORE BĂRGĂUANU, Interferenţe stilistice în creaţia lui Dinu Lipatti, **1**, 7

IV. CULTURA MUZICALĂ

ALBESCU THEODORA, Interviu cu Erich Bergel şi Ion Baciu, **4**, 21
ALBESCU TEHODORA, Interviu cu Ludovic Spiess şi Emil Simon, **6**, 18
ALBESCU THEODORA, Festivalul „Cibinium", **10**, 36
ALBESCU TEHODORA, Festivalul „Toamna muzicală Clujeană", **12**, 22
ALEXANDRESCU ROMEO, Constantin Derussi, **4**, 34
ALEXANDRESCU ROMEO, Note şi impresii din viaţa muzicală a Budapestei, **7**, 24
AVAKIAN DUMITRU, Sonate pentru vioară şi pian de Beethoven, **2**, 29
AVAKIAN DUMITRU, Formaţia „Ars Nova" din Cluj, **5**, 33
AVAKIAN DUMITRU, Silvia Marcovici, **8**, 31
AVAKIAN DUMITRU, Concertele orchestrei Filarmonicii din Praga, **11**, 25
AVAKIAN DUMITRU, Turnueul bucureştean al formţiei „Kreuzchor" din Dresda, **11**, 27
BĂLAN THEODOR, Eschenbach, **5**, 36
BĂLAN THEODOR, De vorbă cu W. Lutoslawski, **12**, 13
BOLDZSAR CSYKY, Recital de lieduri Béla Bártok la Tg. Mureş, **7**, 36
BONEA ŞTEFAN, „Don Oujotte", **1**, 28
BORZA ENEA, Marginalii la premiera operei „Mignon", **12**, 31

BOTEZ D. D., Scrisoare deschisă către Ioan D. Chirescu, 2, 9
BRATU TEHODOR, „E-un anotimp de fapte mari", 8, 3
BUCIU DAN, Missa în Do major de Beethoven ,2, 35
BUCIU DAN, „Nevestele vesele din Windsor" de Otto Nicolai, 7, 31
BUCIU DAN, „La messe de Nostre Dame" de Guillaume de Machaut în primă audiție, 7, 31
BUGHICI DUMITRU, Gabriela Ijac la Filarmonică, 3, 26
BUGHICI DUMITRU, Cvartetul „Muzica", 6, 36
BUGHICI DUMITRU, La Szalzburg cu cvartetul „Muzica", 11, 34
CHELARU BORIS, Craiova, 3, 29
CHIRESCU IOAN, „Frumoasă țară, dulce Românie", 2 (planșă)
* * * Ciolan Antonin, 1, 11
CODREANU PETRE, Filarmonica „George Enescu", 6, 4
CODREANU PETRE, Daniil Safran, 6, 33
CODREANU PETRE, Cvartetele „Philarmonia" și „Muzica", 8, 26
CONSTANTINESCU GRIGORE, Tannhauser, 1, 25
CONSTANTINESCU GRIGORE, Baletul operei din Budapesta, 2, 32
CONSTANTINESCU GRIGORE, Soarele Londrei, Alcor și Mona, Visul unei nopți de vară, 2, 35—37
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Cosi fan tutte" la Opera Română, 3, 22
CONSTANTINESCU GRIGORE, Cornelia Bronzetti — Gabriel Amiraș — Dan Mușetescu, 3, 25—26
CONSTANTINESCU GRIGORE, Festival Mozart-Bruckner, 4, 29
CONSTANTINESCU GRIGORE, Turandot, 5, 34
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Romeo și Julieta", 6, 40
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Tristan și Isolda", 7, 32
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Andrea Chénier" de Giordano, 8, 30
CONSTANTINESCU GRIGORE, Interviu cu Dimitrie Onofrei, 10, 31
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Orașele muzicii" de G. Sbîrcea, 10, 38
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Fata cu părul cărunt", 12, 20
CONSTANTINESCU GRIGORE, „Plutașul de pe Bistrița", la operetă, 12, 28
CONSTANTINESCU LILIANA, Prezențe românești peste hotare, 8, 36; 11, 35; 4, 37; 6, 41
COSMA VIOREL, Cărți închinate bicentenarului Beethoven, 2, 37
COSMA VIOREL, Bienala de muzică contemporană de la Berlin, 4, 35
DRĂGULESCU TH., Emil Ghilels, 2, 28
DRĂGULESCU THEODOR, Enrique Garcia Asensio, 4, 33
DRĂGULESCU THEODOR, Igor Bezrodnii, 6, 34
DAVID MARIA, Dora, Iași, 3, 28
DOGARU ANTON, Concertul profesorilor de muzică, 2, 30
DOGARU ANTON, Orchestra „Academica", 6, 31
DOGARU ANTON, Concertele Orchestrei de cameră din Moscova, 11, 22
DOGARU ANTON, Lavinia Tomulescu-Coman, 12, 28
EFREMOV I., „Simfoniile lui Prokofiev de G. Slonimski", „Simfonismul sovietic rus" de G. Orlov, 12, 37
ELIAN EDGAR, „Cerbul de aur" la a IV-a ediție, 4, 16
ELIAN EDGAR, Sopot '75, 10, 27
ELIAN EDGAR, Evghenii Svetlanov și orchestra simfonică de stat a U.R.S.S., 12, 18
FROST ANA, Impresii muzicale din Moscova, 10, 25
GEORGESCU LISETTE, Cu Ernest Ansermet despre Igor Strawinsky, 7, 18
GEORGESCU SILVIAN, Ion Ianegic, 3, 33
GEORGESCU SILVIAN, Dumitru D. Stancu, 8, 35
GEORGESCU SILVIAN, George Simonis, 9, 41
GRIGORESCU OLGA, Congresul „Ludwig von Beethoven" — Berlin, decembrie 1970, 2, 39
HOFFMAN ALFRED, „Pacific Art Trio", 1, 27
HOFFMAN ALFRED, Pianiști francezi, 6, 35
HOFFMAN ALFRED, Săptămînile muzicale internaționale — Lucerna 1971, 11, 31
IONESCU ALMA-CORNEA, Lucia Cosma, 12, 35
* * * Jora Mihail, 7, 8
LĂZĂRESCU IRINA, Madeleine Cocorăscu, 10, 40
MAVRODIN ALICE, Corul Filarmonicii „George Enescu" la două decenii, 1, 20
MAVRODIN ALICE, Interviu cu Igor Markevitch, 1, 21
MARBÉ MYRIAM, Muzica pentru orgă în interpretarea lui Josef Gerstenengst, 2, 33
MOISESCU TITUS, George Enescu la școala normală de muzică din Paris, 12, 41
MOLDOVAN MIHAI, Thor Johnson la pupitrul orch. simf. a Radioteleviziunii, 3, 25
MOLDOVAN MIHAI, Corul de cameră al Conservatorului „G. Dima", 7, 26
MOLDOVAN MIHAI, Săptămîna muzicii Clujene, 10, 29
MOLDOVAN MIHAI, „Dirijori și orchestre" de E. Pricope, 10, 39
MOLDOVAN MIHAI, Festival Strawinski, 12, 25
NEGULESCU CLAUDIU, „Partidul meu, credința mea", 4, 44
NEGULESCU CLAUDIU, Note de documentare, 8, 33
NEGREANU DAN, Implicațiile tradiției, 1, 30
NEGREANU DAN, Convorbire cu Dl. Jack Bornoff, 3, 30
NEGREANU DAN, Note muzicale suedeze, 10, 28
NEGREANU DAN, BEMUS — 1971, 12, 39
OBREJA CONSTANȚA, Aglaia Mihăilescu-Toscani, 8, 35
* * * Richard Oschanitzky, 8, 36
OȚEANU SMARANDA, Compozitori și muzicologi la Uz. Gr. Roșie, 6, 1
OȚEANU SMARANDA, „Timișoara muzicală", 7, 37
OȚEANU SMARANDA, Viața muzicală la Tg. Mureș, 8, 32
OȚEANU SMARANDA, „Bărbierul din Sevilla" la Brașov, 10, 39
OȚEANU SMARANDA, First Chamber Dance Company la București, 11, 26
PACEAG LUDOVIC, A VII-a ediție a Festivalului de folclor pe litoral, 9, 39
PALADE CONSTANTIN, Festivalul și Concursul „Maria Tănase", 7, 36
PANDELESCU J. V., Secvențe muzicale Iugoslave, 1, 33
PANDELESCU J. V., Reîntîlnire cu Josephine Baker, 3, 27
PANDELESCU J. V., Orchestra de camera din Tg. Mureș, 4, 31
PANDELESCU J. V., Cvintetul „Concertino": Tineri soliști, 4, 32
PANDELESCU J. V., Maria Fotino și Maxim Sostacovici la Radioteleviziune, 5, 32
PANDELESCU J. V., Nicu Stănescu, 6, 28
PANDELESCU J. V., Paris: „Prietenii lui George Enescu", 7, 27
PANDELESCU J. V., Simfonia Partita de M. Mihalovici dirijată de André Girard; Mircea Cristescu — Colette Herzog; Un concert de nai și orgă, 8, 26—28
PANDELESCU J. V., Ansamblul folcloric albanez; Ansamblul „Slask" de cîntece și dansuri polonez, 9, 38
PANDELESCU J. V., David Oistrah, Barbara Grajewska, Surorile Kessler, 10, 36
PANDELESCU J. V., Interviu cu Marcel Mihalovici, 10, 30
PANDELESCU J. V., Ansamblul de balet „China", 11, 23
PANDELESCU J. V., Festival Brahms, 12, 24
PANDELESCU J. V., Mihai Constantinescu — Eckart Schlandt, 12, 27
PANDELESCU J. V., Concerte de jazz, 12, 29
PAUTZA SABIN, Filarmonica din Iași, 6, 40
PELEARCĂ ION, Concertul festiv al fanfarelor militare, 2, 31
POPA AUREL, Instantanee muzicale albaneze, 2, 41
PORFETYE ANDREAS, „Messias" la Filarmonică, 3, 24
RĂSVAN CONSTANTIN, Corul „Kaval" din Bulgaria și Corul Palatului culturii din Ploiești, 1, 30
RĂSVAN CONSTANTIN, Concert-spectacol dedicat Unirii, 3, 27
RĂSVAN CONSTANTIN, „Legendă și dor", 6, 32
RĂSVAN CONSTANTIN, Prima stagiune a „tinerilor muzicieni, 8, 29
RĂSVAN CONSTANTIN, „Sus în munte la izvor", 11, 34
RAȚIU ADRIAN, Kassel 1970, 1, 34
RAȚIU ILEANA, Documente despre George Enescu, 12, 40
SAVA IOSIF, Valori interpretative contemporane, 2, 20
SAVA IOSIF, Turneul Filarmonicii „George Enescu", 3, 33
SAVA IOSIF, Interviu cu Vasile Donose, Ștefan Ruha și Nicolae Nicolescu, 4, 25
SAVA IOSIF, Expoziția discului sovietic, 11, 19
SAVOPOL RODICA, Interviu cu Jean Martinon, 6, 23
SBÎRCEA GEORGE, Amintirea lui Ion Vasilescu, 1, 9
SBÎRCEA GEORGE, Maestrul Jora, așa cum l-am cunoscut, 7, 16
SBÎRCEA GEORGE, „Chipuri și mărturii" de Ana Voileanu-Nicoară, 12, 38
ȘTEFĂNESCU MIRCEA, Ghid de operă, 11, 17
SUCIU ELISABETA, Tineri artiști, 6, 38
VARGA OVIDIU, Fenomenul Strawinsky, 7, 18
VICOS EUGEN, Vitrina publicațiilor străine, 6, 41; 8, 37
VULPE DAMIAN, Seminarul dirijorilor de cor, de la Berlin, 10, 26
VANCEA ZENO, Rudolf Wagner-Regeni, 12, 36

V. ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

NEGULESCU CLAUDIU, Un județ în plină înflorire : Bistrița Năsăud, 11, 18
NEGULESCU CLAUDIU, Prin țara moților, 12, 32
RĂSVAN CONSTANTIN, Corul „Gheorghe Danga", 8, 31
SBÎRCEA GEORGE, Compozitori și muzicologi în orașul și portul Constanța, 12, 11

VI. NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ALEXANDRU TIBERIU, Chronique du disque de musique populaire, 2, 48; 6, 47
ALEXANDRU TIBERIU, Chronique du disque, 1, 46, 4, 43; 12, 47
ALEXANDRU TIBERIU, Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie : la flute de Pan, 11, 43
ALEXANDRU TIBERIU, Béla Bartok et la musique populaire roumaine, 12, 43
BĂRGĂUANU GRIGORE et TĂNĂSESCU DRAGOȘ, Dinu Lipatti, 1, 37
BĂRGĂUANU GRIGORE, Considérations sur l'activité d'interprète de Dinu Lipatti, 11, 41
BENTOIU PASCAL, Mihail Jora, 7, 38
BENTOIU PASCAL, Notes sur Enesco, 8, 39
BONEA ȘTEFAN, Musique roumaine sur disque „Electrecord", 2, 46 ; 4, 42
DRĂGOI CONSTANTIN, Ludovic Feldman, 2, 45
DRĂGOI CONSTANTIN, Constantin Silvestri și Nicolae Buicliu, 6, 43
DUMITRESCU ION, Le cerf d'or 1971, 3, 39
FROST ANA, Ion Vasilescu, 2, 42
MOISESCU TITUS, „Musiciens Roumains, Dictionnaire de Viorel Cosma, 1, 47
SBÎRCEA GEORGE, Importance et significations de la quatrième édition du Concours et Festival „le Cerf d'or", Brașov 1971, 4, 38
TOMESCU VASILE, Essai sur le probléme de l'originalité dans la musique roumaine, 5, 37
TOMESCU VASILE, Interaction Est-Ouest des cultures musicales, 10, 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

BÉLA BARTÓK ET LA MUSIQUE POPULAIRE ROUMAINE

La musique populaire paysanne a été la grande découverte de la vie de Béla Bartók et de celle de Zoltán Kodaly. Fascinés par la saine beauté de la création d'art paysanne et convaincus de sa fonction sociale et artistique d'une extrême importance, ils se lancent avec enthousiasme, à partir de la première décénnie de notre siècle, dans une vaste action de recueil et d'étude du folklore musical paysan.

„La musique paysanne — nous dit Bartók — est tout ce que l'on peut imaginer de plus parfait et de plus varié en ce qui concerne l'invention artistique ; sa puissance d'expression est d'une grandeur insoupçonnée, en même temps que dénuée de toute sentimentalité, de tout ornement inutile. Souvent simple — jusqu'au primitif, elle n'est pourtant jamais simpliste. Il est bien difficile d'imaginer un point de départ plus indiqué pour une renaissance de la musique" *(The Folksongs of Hungary,* dans „Musical Courier", New-York, 1928). Sans une profonde connaissance de la musique populaire, on ne saurait créer une musique savante nationale : „Le compositeur doit connaître la musique populaire de son pays et posséder ses moyens d'expression tout autant que le poéte sa langue maternelle" — affirmait Bartók le 18 février 1934, à Bucarest, dans une conférence sur *La musique populaire et son importance pour la composition moderne* (dans „Revista Fundaţiilor Regale" no. 6, 1934).

Ce desiderata-programme devait être son guide durant toute son activité de compositeur.

Du désir de comprendre le plus profondément possible les qualités caractéristiques du chant populaire hongrois, il est arrivé à la nécessité d'étendre la sphère de ses recherches et d'y inclure des territoires linguistiques voisins : roumains, slovaques, serbo-croates et autres. Avec élan et abnégation, Bartók s'est consacré au recueil et à l'étude du folklore de ces peuples. La grande variété et la richesse du folklore roumain de Transylvanie ont entièrement captivé l'artiste-érudit. Il est notable que de nombreux airs soient roumains : 1268 pièces, accompagnées de précieuses études !

C'est l'été de l'an 1908 que Béla Bartók a commencé à recueillir du folklore roumain. Pendant neuf ans, jusqu'à l'été de 1917, il avait recueilli environ 3500 mélodies populaires roumaines en de nombreuses localités de la Transylvanie et du Banat. Les matériaux recueillis se trouvent enregistrés sur des cylindres de phonographe, la plupart conservés au Musée National d'Ethnographie de Budapest.

Suivant son propre témoignage, „c'est par amour de la musique roumaine" — pour laquelle il a toujours trouvé des paroles de chaleureux enthousiasme — qu'il a appris le roumain.

„J'ai tant envi d'entendre une petite chanson roumaine ou une parole roumaine" (sa lettre du 6 mai 1917 à Ioan Buşiţia, professeur au Lycée de Beiuş — Transylvanie, n.n.). Et dans une autre lettre adressée au même, du 7 juillet 1917, à propos d'une proche visite — que par cette voie il lui annonçait — en compagnie du célèbre chef d'orchestre Egisto Tango : „Je me réjouis vivement de l'excursion projetée dans le Bihor, mais surtout du fait de pouvoir montrer à un grand musicien, aux lieux mêmes, les mélodies sans pareil du Bihor" (Demény János, *Bartók Béla levelei*, Budapest 1955).

Parmi les matériaux roumains recueillis par Bartók, l'Académie Roumaine en a publié des premiers en 1913, sur la recommandation de D. G. Kiriac, remarquable compositeur et folkloriste, sous le titre *Cîntece populare româneşti din Comitatul Bihor (Chansons populaires roumaines du département Bihor)*. Dans une préface bilingue — roumaine et française —, le collectionneur donnait quelques éclaircissements sur les conditions où il avait fait le recueil, sur les différentes catégories de mélodies recueillies, enfin sur la manière dont il les avait disposées à l'intérieur du volume. Cette préface comprenait aussi certaines particularités du vers roumain chanté. Le recueil a été chaleureusement reçu et une bonne partie des compositeurs roumains se sont inspirés des mélodies publiées dans ce volume, ce pendant que des folkloristes les ont assidûment étudiées.

En même temps qu'il étendait et approfondissait la sphère des recherches entreprises, Bartók développait et donnait une forme dernière à ses conceptions. Les erreurs commises sont loyalement reconnues et corrigées sans retard, les notations plus anciennes — comme celles du volume consacré au Bihor —, considérés comme étant insuffisamment détaillées et précises, sont remplacées par des transcriptions nouvelles faites avec la plus grande minutie d'après des enregistrements sur cylindres de phonographe et les principes en sont repris, approfondis et complétés par de nouveaux éléments et des observations sur le folklore roumain. Aussi bien, les grands recueils suivants : *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, publié en 1923 à Münich et *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)* — Vienne, 1923 —, les deux complétés par des études achevées, demeurent des modèles classiques de monographies musicales, la première consacrée au folklore d'une région et la seconde à un genre de la chanson populaire.

La première étude de Bartók sur le folklore roumain est *A hunyadi román nép zenedialektusa (Le dialecte musical des Roumains de Hunedoara)*, publiée d'abord en hongrois en 1914, et ensuite en allemand en 1920. Par les problèmes qu'il soulève et les principes qu'il présente dans cet ouvrage — véritable pierre angulaire de la recherche de folklore roumain — l'auteur dépasse tout ce qui, jusqu'à ces dates, avait été écrit. Il énonce les bases métriques et rithmiques de la musique populaire roumaine, les critères d'analyse des mélodies populaires et fixe les particularités qui groupent les chansons proprement-dites en ce qu'il appelle „les dialectes musicaux".

Béla Bartók et Constantin Brăiloiu

Ces principes sont repris et poussés plus avant dans les études introductives des deux importants recueils de mélodies populaires roumaines mentionnés ci-dessus, dans le non moins important ouvrage de folklore comparé *Népzénenk és a szomszéd népek népzenéje (La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins)* publié en hongrois (1934), allemand (1935), français (1937) et par fragments en roumain (1936 et 1937), enfin dans de nombreux articles et études publiés en différentes langues étrangères dans des publications périodiques et des dictionnaires de spécialité, dont ceux du *Zenei Lexikon* (Budapest, 1931) et du *Schweizerische Sängerzeitung* de Berne (1933) sont les plus significatifs ; de même, partiellement, dans l'étude introductive de l'ouvrage *A magyar népdal (La chanson populaire hongroise)* publié en hongrois (1924), allemand (1925) et anglais (1931).

A l'occasion de ses recherches, Béla Bartók a constaté un certain nombre d'interpénétrations entre la musique populaire hongroise et celle des peuples voisins. Dans l'agitation des dernières années de son existence, il a revu ses idées en matière d'influences réciproques s'exerçant sur le folklore : celles-ci ne représentent pas l'appauvrissement d'un peuple au profit de l'autre, elles impliquent tout au contraire l'enrichissement du patrimoine artistique des deux. L'étude comparée de la musique populaire de cette partie du monde a révélé un processus continuel d'échanges artistiques, l'incessant croisement et recroisement des chansons, qui durent depuis des siècles. L'échange presqu'ininterrompu de mélodies s'explique par des conditions historiques, sociales, économiques et politiques propres aux pays de cette partie de l'Europe. Mais, le contact entre les différentes nations n'engendre pas seulement des échanges de mélodies, il constitue également — et c'est le plus important — une incitation à la création de styles musicaux nouveaux, ce qui provoque l'enrichissement sans pareil de la musique populaire. De ces influences réciproques ininterrompues entre le folklore musical des peuples du Sud-Est de l'Europe, il s'en est suivi une richesse inimaginable, de proportions géantes, multilatérales, de mélodies et de types mélodiques *(Race Purity in Music,* dans „Modern Music", New-York, 1942).

Dans une lettre du 27 septembre 1914, à quelques mois du déclenchement de la première guerre mondiale, Béla Bartók écrivait à Ion Bianu, directeur de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine : „...n'importe ce qu'il arriverait, je ne trahirai pas le travail que j'ai commencé : j'estime, en tant que but de ma vie, de continuer et d'achever l'étude de la musique du peuple roumain, tout au moins de Transylvanie". Et de fait, en dépit de circonstances critiques, Bartók a scrupuleusement tenu ce noble engagement.

Plus de 2 500 mélodies populaires étaient cependant restées non publiées. Jusqu'à la fin de sa vie, Bartók continua de les étudier et de les classer en vue d'une éventuelle publication. Des matériaux roumains, il s'est particulièrement occupé de 1940 à 1945. Les inédits, il les a préparés pour l'impression ; les monographies du Maramureș et des „colinde", il les a revues en vue de les faire réimprimer. Le recueil et l'étude de la musique populaire étaient pour lui, selon ses propres dires, „la chose la plus importante, qui rend la vie digne d'être vécue" *(Rumanian Folk Music,* vol. I, The Hague, 1957). Il s'est toutefois éteint sans avoir assisté à l'accomplissement de cette ardente aspiration.

„Les Archives Béla Bartók" de New-York ont confié au grand ethnomusicologue roumain Constantin Brăiloiu, ami de Bartók, la tâche de préparer pour l'impression de la grande collection de musique populaire restée après la mort du brillant musicien hongrois. Le travail était laborieux. Dans plusieurs lettres, Brăiloiu se plaint des difficultés qu'il rencontre dans sa collaboration avec les Américains : „L'impression des oeuvres de Bartók avance difficilement. J'ai achevé les *Colinde,* mais à New-York, je ne sais pourquoi, le Monsieur chargé de la publication ne démarre pas" (Genève, 11 juillet 1957). „La publication (et la réimpression) des oeuvres de Bartók avance très lentement, rien que des conseils et des questions posées sur un calme plat, avec des pertes de temps infini" (Paris, 14 octobre 1957). „Je ne suis nullement „entièrement pris" par les recueils de Bartók, mais au contraire attristé par les lenteurs des Américains, dues en partie à la difficulté de se mettre d'accord par lettre à grande distance, mais en partie incompréhensibles" (Paris, 29 novembre 1957). „Le volume des *Colinde* de Bartók, pour lequel ces Messieurs d'au-delà l'Océan ont tant tardé, est enfin prêt. Je ne sais pas quand il paraîtra. Je m'atelle au „Maramureș". (Paris, 27 février 1958). Mais, Constantin Brăiloiu s'est aussi éteint (20 Décembrie 1958), sans que la grande collection roumaine de Bartók fût publiée. Elle ne parut à peine qu'en 1967, à La Haye, par les soins du musicologue américain Benjamin Suchoff, sons le titre *Rumanian Folk Music.* Trois volumes imposants, comprenant plus de 2 300 pages, contenant 2 555 mélodies, 1752 textes poétiques, d'amples préfaces et introductions, un riche appareil scientifique, nous présentent les matériaux folkloriques encore inédits, recueillis par Béla Bartók de 1908 à 1917. Ainsi que nous l'affirme Constantin Brăiloiu dans une lettre du 27 février 1958, „le grand recueil *Rumanian Folk Music* a été laissé par Bartók entièrement prêt, jusqu'au points et virgules, ou presque" ! (En préparation : la réimpression des monographies consacrées aux „colinde" roumaines, vol. IV, et à la musique populaire roumaine du Maramureș, vol. V., revues par Bartók). Dans le même temps, de nouvelles éditions en *fac-simile* des collections du Bihor, Maramureș ainsi que la monographie des „colinde" ont paru à Budapest, par les soins appliqués et compétents du musicoloque belge bien connu, Denis Dille, autre ami de Bartók.

Par ses publications scientifiques et par ses arrangements, Béla Bartók a fait connaître et apprécier dans le monde entier la création artistique du peuple roumain. Ses recherches ont ouvert de vastes perspectives à la folkloristique roumaine, ses enseignements étant suivis et poussés de l'avant par les spécialistes de la recherche folklorique roumaine. A son tour, Bartók a connu et apprécié les résultats obtenus par les folkloristes de Roumanie, en les utilisant dans ses ouvrages, tardifs. Dans son étude *Miért és hogyan gyüjtsünk népzenét ? (Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?)* Budapest, 1936, Genève 1948, après avoir utilisé en guise de Motto un passage de *Schiță a unei metode de folklor muzical (Esquisse d'une méthode de folklore musi-*

cal) de Constantin Brăiloiu (Bucarest et Paris, 1931), il cite des pages entières des oeuvres du célèbre ethnomusicologue roumain. Au bout d'une longue citation, — à propos de la manière de recueillir du folklore en Roumanie — Bartók fait l'observation suivante : „Cette citation montre clairement avec quels détails, capable de faire pâlir par leur minutie le savant germanique le plus maniaque, peut être faite la description d'une coutume populaire".

Béla Bartók vivra éternellement en nos coeurs, et son exemple éclairera notre travail destiné à faire connaître et valoir la création artistique du peuple et guidera nos efforts sur la voie devant aboutir a son sublime *credo* politique : „la fraternité des peuples, une fraternité en dépit des guerres et des discordes".

TIBERIU ALEXANDRU

Note

Du 4 au 9 octobre se sont déroulés à Moscou les travaux de la XIV-e Session Ordinaire de l'Assemblée Générale du Conseil International de la Musique (C.I.M.), organisme international dont l'activité jouit de l'appui de l'UNESCO et auquel la République Socialiste de Roumanie est affiliée par le truchement d'un Comité National. En même temps, y eurent lieu les travaux du VII-e Congrès International de Musicologie.

Une délégation roumaine a présenté l'activité nationale dans le domaine musical et musicologique, en prenant part aux travaux de l'Assemblée Générale ordinaire et du Congrès de Musicologie. En faisaient partie : Vasile Tomescu, secrétaire de l'Union des Compositeurs, Romeo Ghircoiașiu, Vice-Président de l'Union des Compositeurs, Wilhelm Berger, secrétaire de l'Union des Compositeurs et Dumitru Bughici, membre du Comité de Direction de l'Union des Compositeurs.

L'ordre du jour de l'Assemblée Générale comporte les débats de l'activité déployée par les organismes du Conseil International de la Musique, les organismes culturels-musicaux affiliés, les Comités Nationaux des pays membres, pendant l'intervalle écoulé depuis la précédente Assemblée Générale de Paris (1969) jusqu'à ce jour, de même que le débat du Plan de Perspective devant régir l'activité du C.I.M. jusqu'à la prochaine Assemblée Générale, qui aura lieu à Genève, en septembre 1973. Des élections ont également eu lieu, pour les vacances créées entre temps parmi les cadres dirigeants et les Comissions de travail du C.I.M.

Les débats autour de l'activité générale de cet organisme international ont mis en lumière le progrès qui se réalise sans interruption dans la direction d'une collaboration toujours plus serrée tant sur le plan général que restreint, afin de faire valoir les trésors de la culture musicale contemporane, dans le domaine de l'art savant ainsi que dans celui de l'art populaire, qu'il s'agisse de la composition, de l'interprétation ou de la pensée théorique musicale et de son corollaire, l'éducation artistique des masses. Des résultats positifs du C.I.M. ont été relevés, en ce qui concerne l'appui donné à la diffusion — par l'intermédiaire des postes de Radio — de certains festivals et concerts, de certaines collections de disques publiées sous l'égide de l'UNESCO et du C.I.M., de certaines oeuvres de musique contemporaine. Des bourses d'étude pour la spécialisation des jeunes musiciens ont été accordées, l'activité portant à la connaissance et à la vulgarisation des valeurs du folklore en un certain nombre de pays, a été largement soutenue, et des débats théoriques ont été promus sur des aspects concernant la place que doit occuper la musique dans notre société contemporaine.

De vifs débats ont eu lieu autour de l'orientation de la publication du C.I.M. „The World of Music". Plusieurs orateurs ont exigé que dorénavant cette revue reflètât la diversité des expériences musicales et de l'idéal créateur du monde musical contemporain.

Dans le cadre des rapports d'activité présentés par les Comités Nationaux du C.I.M., Vasile Tomescu a fait un large exposé des réalisations et des perspectives de l'activité déployée par le Comité National Roumain du C.I.M. ; il a de même, en quelques traits, brossé la nouvelle structure de cet organisme et fait ressortir les aspects, riches autant que divers, de la culture musicale de la Roumanie socialiste. En se référant au problème particulièrement important abordé dans le cadre des débats à partir de positions différentes, à sàvoir la question de la compétence qui revient aux Comités Nationaux du C.I.M. et celle du rapport entre ces derniers et la direction du dit organisme international, la délégation roumaine a tenu à souligner, se fondant sur l'expérience accumulée par le Comité National du C.I.M. de Roumanie, que les organismes de représentation nationale du C.I.M. doivent seuls constituer des autorités pleinement compétentes pour organiser l'activité musicale dans le cadre de la vie culturale-artistique du pays en cause et pour collaborer sur des plans, multiples aussi bien que bilatéraux, avec le C.I.M. Plus l'activité de chacun des Comités Nationaux du

C.I.M. sera plus riche — et le porte-parole de la délégation roumaine l'a énoncé clairement — plus en seront substantielles et efficaces les relations de collaboration internationale, aussi bien que les résultats de celles-là sur le plan le plus général.

En ce qui concerne le Comité National Roumain du C.I.M., la délégation roumaine est pleinement assurée que celui-ci fera de son mieux pour hausser sur un échelon supérieur l'activité qui lui revient, en gardant ouverte la porte des collaborations, dans n'importe lequel des domaines que poursuit le C.I.M., depuis la connaissance et la mise en valeur à l'intérieur du pays ainsi qu'à l'étranger des trésors folkloriques roumains, jusqu'à la participation aux événements musicaux mondiaux de prestige.

Le Congrès de Musicologie a également occasionné l'exposé — dans le cadre de six sections travaillant parallèlement — de nombreux rapports qui ont reflété des aspects divers de l'expérience créatrice, de la pensée esthétique et de l'éducation musicale. Dans le cadre de la IV-e section, Vasile Tomescu a présenté son rapport sur *Les interactions Est-Ouest sur le plan de la musique européenne*", venant après le rapport de D. Chostakovitch ; dans le cadre de la VI-e section, Romeo Ghircoiașiu a pris la parole afin de faire connaître certains aspects de l'activité d'éducation musicale des masses, déployée en notre pays.

Les deux contributions ont joui d'une bonne appréciation, tant à l'occasion d'un compte-rendu analytique officiel effectué par les chefs des sections, que lors d'entretiens privés.

A l'occasion du concert symphonique donné dans le cadre du cycle de manifestations organisées par le Comité National soviétique, en hommage à l'Assemblée Générale et au Congrès, le *Concerto pour violoncelle et orchestre* d'Anatol Vieru a été executé et a recueilli les suffrages de l'auditoire pour la valeur de la musique et la qualité de l'interprétation.

Chronique du disque de musique populaire

1) *L'extraordinaire Flûte de Pan de Gheorghe Zamfir. Trésors folkloriques roumains.* Electrecord EPE 0589 (Mono) et ST-EPE 0590 (Stéréo) Rédacteur : Mircea Săndulesco. Maître du son : Ing. Erwin Servan. Texte (français-anglais) : Michel Célie, écrivain français, Paris.

Un nouveau disque — le troisième — consacré par la Maison de Disques Electrecord, à Gheorghe Zamfir, jeune interprète de la flûte de Plan, à tous points extraordinaire. Le disque est exceptionnel, sous tous les aspects : répertoire choisi, interprété de main de maître, enregistré dans les meilleures conditions.

La flûte de Plan, ce simple assemblage de tuyaux en roseau, de différentes longueurs, est, on le sait, l'un des instruments de musique les plus répandus du monde. Sous différentes formes, on le rencontre sur tous les méridiens. Mais, son élévation sur les plus hautes cîmes de l'art est incontestablement due au mérite des instrumentistes roumains, ainsi que le prouvent de nombreux témoignages et surtout les disques enregistrés à partir de la première décennie de notre siècle. Leurs sillons conservent en effet l'art de quelques virtuoses du vieil instrument. Parmi eux, Fănică Luca brille d'un éclat particulier (1894—1968) ; il fut le maître de Gheorghe Zamfir, le fils d'un agriculteur et viticulteur de Găiești, localité à 70 km. environ de Bucarest.

Gheorghe Zamfir est devenu une brillante vedette de la musique populaire roumaine. Il s'est imposé par son talent et sa maîtrise artistique. Mais, par lui, ce très ancien instrument musical — le *naî* — qui, pour la plupart, se perdait dans la brume des temps, revenait à la vie et s'imposait. „Gheorghe Zamfir, magicien de la flûte de Pan", „Le génie de la flûte de Pan : Gheorghe Zamfir", „Délire pour Zamfir : Zamfir le Roumain fait un malheur à Beaulieu", „Zamfir l'enchanteur", „Un enchantement panique", „Avec Gheorghe Zamfir le folklore roumain monte en flèche" — voici, à côté de bien d'autres, les titres de quelques chroniques parues il n'y a pas longtemps dans la presse suisse. Le „Grand Prix International du Disque", décerné par l'Académie Charles Cros (1970), le „Disque d'Or" de la même académie parisienne (1970), la „Cithare d'Or" Divertissement (1971), sont les derniers trophées qu'il vient de conquérir, mais pas les seuls.

En écoutant ce merveilleux disque, je me suis rappelé les lignes inspirées du compositeur Theodor Grigoriu dans son article „Ascultați naiul zeului Pan" („Ecoutez la flûte du dieu Pan") dans *Informația Bucureștiului*, du 29.6.1971 : Ecoutez cet instrument qui est nôtre et qui sait chanter, pleurer et danser comme seuls, le savons faire. Ecoutez Pan descendu parmi nous, et tel qu'un public ensorcelé l'a écouté pendant le concert qu'il donna un dimanche soir. C'est Gheorghe Zamfir, qui joue de la flûte de Pan".

Aussi inspirée est la chaleureuse présentation de Michel Célie, imprimée sur l'étui du disque. C'est là un témoignage de la manière dont Paris a redécouvert „un des plus vieux instruments du monde, joué

par un des plus grands interprètes du monde, Gheorghe Zamfir".

Accompagné par un orchestre qu'il dirige lui-même, Gheorghe Zamfir anime, jusqu'au plus haut diapason artistique, un nombre de dix pièces. Sur celles-ci, quatre sont en fait des suites de deux ou trois mélodies, véritables pièces de concert, construites avec un grand raffinement. Fin connaisseur du folklore roumain, Zamfir sait choisir son répertoire, il sait leur donner vie et, au besoin, il sait comme nul autre, lier entre elles des pièces disparates, dans de petites suites. Ce disque présente quelques cas semblables : *„Munţilor cu brazi înalţi"* (Montagnes à hauts sapins)..., une vieille chanson bucolique de rare noblesse, construite sur l'échelle d'un mode de *ré* (dorien), est ingénieusement continuée par la chanson *„Ferice codru, de tine"* (Heureuse, forêt, va !)... Dans ce sens, le mode de *ré* dans lequel se déroulait la première mélodie, se transforme en un mode de *la* (éolien) par une simple opération dans le tétracorde supérieur (l'abaissement du deuxième degré d'un demi-ton) et le temps rubato de la première mélodie est remplacé par un mouvement quasi-giusto, soutenu par un large accompagnement de *hora bătrînească* (hora des aïeux), en un subtil aksak ternaire. Le final de la chanson *„Şapte văi şi-o vale adîncă"* (Sept vallées et une plus profonde)... subit un brusque *accelerando*, prétexte de passer presqu' insensiblement à une danse rapide, au milieu de laquelle l'artiste entonne un air de large respiration, emprunté à une chanson d'amour de la région, se déroulant au-dessus d'un rythme trépidant de danse, ramassé et nerveux („courru" comme disent les laoutari), pour que le tout s'achève par une reprise de l'air de danse. Dans le folklore de la Valachie, province natale de Zamfir, on rencontre des danses ou la mélodie proprement dite alterne avec des mélodies empruntées aux chanson, aux doïnas ou même aux ballades, lesquelles sont „fourrées" dans la danse. Obligé de jouer pour la danse, le laoutar valaque est excédé en fin de comptes de répéter à l'infini une même mélodie, aussi joue-t-il d'habitude quelques airs propres à la danse respective, en les reliant les uns aux autrès ou, tout simplement, en gardant le rythme de la danse, maintenu par les instruments d'accompagnement, ce pendant qu'il laisse librement aller son inspiration en y superposant des mélodies d'autres genres. C'est le cas de *„Breaza de Dragodana"*, danse caractéristique par son rythme syncopé. La danse proprement dite est suivie par une chanson locale connue, rigoureusement rythmée par l'accompagnement. Les danseurs ne sont en rien dérangés par ces artifices des musiciens qui ont le don de rendre la musique plus intéressante et plus variée, du fait du contraste entre la mélodie de danse de caractère „hâché" et les larges mélodies des chansons empruntées à d'autres genres, utilisées *ad-hoc* pour la danse. Enfin la *„Suite de sîrbe olteneşti"* (*sîrbe d'Olténie*) se compose d'une *sîrba* vocale chantée ordinairement avec le refrain *„Puiul mamei, puişor"* („mon chou mon petit chou !")... et continuée par une sîrba typiquement instrumentale, jouée avec beaucoup de brio ; celle-ci est suivie par une autre *sîrba*, aussi vocale, *Marioara de la Gorj"* (Marie de Gorj)..., suivie à son tour par le même jeu typique des instruments. (Le schéma de la forme est ainsi : ABCB).

Parmi les mélodies appartenant au dialecte musical de la Valachie, rappelons la *„Sîrba de Găieşti*, qui porte le nom de la commune natale de Zamfir, localité où ont vécu de nombreux et célèbres laoutari, dont le fameux Lache Lăutaru, joueur du tympanon, et chanteur de grand talent, dans la bande duquel Fănică Luca — le professeur du jeune Zamfir, des années après — a fait son apprentissage musical.

J'ai fait remarquer ailleurs que Gheorghe Zamfir avait donné une plus grande étendue au répertoire professionnel du *nai*, lequel, en effet, le contraignait par routine à un nombre relativement réduit de doïnas, de chansons et de danses typiquement valaques. Aussi, Zamfir a-t-il inclu des morceaux d'autres régions du pays. La Transylvanie y est représentée dans ce disque par une pièce dénommée *„Învîrtita"* (la tournante), en un subtil rythme aksak, tandis que le Banat l'est par deux pièces : *„Brîul din Făget"* (La danse de ceinture de Făget), caractéristique par son rythme aksak ternaire, dont un premier temps plus long, et *„Un joc de doi"* (une danse à deux) en un rythme binaire régulier — joué au début en un rythme rare, dirions-nous même trop rare — son mouvement se précipitant de plus en plus, jusqu'à atteindre celui extrêmement rapide propre à cette danse à deux.

En résumé, on peut affirmer avec certitude que le couple soliste-orchestre, soudé en un tout indissoluble, ciselle chaque pièce du disque avec un raffinement exceptionnel. Nous pourrions comparer ce disque à un coffret de joyaux sans prix généreusement offert à tous les amateurs d'art populaire.

2) *Gheorghe Zamfir. Pan-Pipe. Flûte de Pan.* Electrecord ST-EPE 0432. Texte explicatif (français-anglais) : Iacob Ciortea. Photo de l'étui : Morel Volbura.

Nous tenons pour utile de signaler dans ce qui suit, le premier disque consacré par la maison Electrecord à Gheorghe Zamfir. Il parut il y a quelques années, en une double édition, sur disque de 25 cm EPD 1138 (Mono) et ST-EPD 1143 (Stéréo). C'est encore un disque d'une valeur de premier ordre, avec un répertoire musical de haute qualité, interprété avec la meilleure tenue artistique. L'accompagnement a été soutenu par un orchestre de musique populaire dirigé par Florian Economu.

Le disque comprend huit pièces dont deux seulement sont des danses : „Mîndrele" (Les belles) — danse caractérisée par un rythme insolite de 4+2 dérivé, à ce qu'il semble, de la désagrégation d'une mesure composée aksak de 2+2 temps, le second un peu plus long ; *„Sîrba bătrînească"* (Sîrba des aïeux), habituelle dans le genre. Les envolées lyriques de grande profondeur, des autres morceaux : deux doïnas, trois chansons et une chanson de noce, supléent à l'ab-

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

sence d'autres danses. En passant, faut-il remarquer que la *Sîrba bătrînească* se distingue avant tout par son caractère mélodieux qui semble prévaloir sur la vélocité proprement dite de la danse.

Les deux faces du disque s'ouvrent, chacune, par une *doina*. La *doina de jale* (doina nostalgique), une mélodie de large souffle lyrique, qui devait, plus tard, jouir d'un grand succès à l'étranger. Connue sous le nom de *doina d'adieu*, ou *„doina d'adieu pour un ami"*, elle constituera la fin de programme de l'orchestre „Doina Argeşului" de Piteşti, dans une mémorable tournée de novembre 1969 en Suisse (à côtés d'autres solistes, Gheorghe Zamfir). La *doina de Vişina* avec laquelle commence l'autre face du disque, exprime un profond caractère de narration ; peut-être, est-elle inspirée d'une ancienne ballade roumaine qui raconte la mise à sac du village de Vişina par les Tartares et la libération grâce à un héros de la localité, des paysans pris en exclavage. Une variante intéressante dans le disque „Cîntece bătrîneşti" — Chansons de jadis —, ballades, (Electrecord, EPD 1066). Dans l'interprétation de cette mélodie extrêmement complexe, Zamfir s'est imposé en tant que grand virtuose du phrasé sur la portée, de la souplesse du son et du dosage des nuances. Il prouve avec une éloquence hors lignes les qualités de cantabile de l'instrument.

„Frunzuliţă lemn adus" (Feuille verte, bois courbé), „Păscui calul pe ogoare" (J'ai fait paître mon cheval sur les champs), „Mîndra mea din Băduleşti" (Ma belle de Băduleşti), sont autant de belles chansons lyriques de Valachie, les premières dans un nouveau style. „Cîntec de nuntă" (Chant nuptial) est en fait une chanson d'amour chantée pour la circonstance dans le cadre du cérémonial nuptial.

La présentation de Iacob Ciortea, imprimée sur l'étui du disque, apporte quelques détails intéressants sur la légende mythologique du *nai*, sur la construction et l'accordage de l'instrument, en même temps que de brèves informations biographiques sur l'interprète.

T. A.

★

Deux enregistrements historiques, particulièrement importants par leurs qualités artistiques et documentaires, ont été réunis sur le disque consacré à l'un des meilleurs pianistes de notre siècle : DINU LIPATTI.

Dinu Lipatti y est représenté non seulement en interprète, mais aussi en compositeur des ouvrages enregistrés sur le disque : *Concertino en style classique pour piano et orchestre à cordes et Sonatine pour piano pour la main gauche.*

Composé en 1936 et enregistré au début de l'an 1941 avec le concours de l'orchestre de chambre dirigé par Hans von Büllow, le *Concertino en style classique* est dédicacé à l'éminente professeur du compositeur, Florica Musicescu. Les thèmes apparentés à la musique de ses compositeurs préférés — Bach et Scarlatti — n'empêchent pas l'oeuvre de se distinguer par une dynamique propre et par l'expression des dialogues entre piano et orchestre, de même que par la clarté de l'écriture et de l'ensemble.

La *Sonatine pour la main gauche* a été composée en 1941 et enregistrée au début de la même année. Conçue en trois parties *(Allegro, Andante-espressivo et Allegro)*, l'ouvrage est traversé d'intonations engendrées par la création folklorique roumaine et particulièrement prégnantes dans le thème de la *doina* de la II-e partie, aussi bien que dans l'éclat mélodique et rythmique de la danse finale.

ŞT. BONEA

Muzica — Nr. 12 — p. 1 — 48 Bucureşti decembrie 1971

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19 sau 14.77.10

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I: Corul bărbătesc al Palatului Culturii din Piteşti

I-P. „Informaţia“ c. 3056

64.421

Preţul lei 7